

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTUDES VIDÉOGRAPHIQUES POUR INSTRUMENTS À CORDES :
UNE APPROCHE DU MONTAGE AUDIOVISUEL INTÉGRANT
L'ARRANGEMENT MUSICAL ET LA CONSTRUCTION TEXTILE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES (CRÉATION)

PAR
NATHALIE BUJOLD

DÉCEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement le Quatuor Bozzini et le compositeur Taylor Brook pour leur apport musical inestimable; Iolande Cadrin-Rossignol, Alain Gauthier, Fabrice Montal, Sébastien Rioux et Anhtu Vu, de la Cinémathèque québécoise, pour leur accueil et leur générosité; Jean Gagnon, dont la thèse de doctorat a contribué à mes recherches; le Festival international du Film sur l'Art; Aaron Pollard et Stéphane Claude, qui m'ont accompagnée lors du tournage en studio à Oboro; la direction du programme de maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, qui m'a permis de suivre un parcours d'études singulier; Taylor Brook pour m'avoir suggéré l'installation vidéo; Daniel Mongrain pour ses connaissances en musique; Magalie Bouthillier pour ses judicieuses corrections; Pascal Lièvre, avec qui j'ai partagé le bonheur de faire l'expérience de l'installation *Shadows*; mon frère le bricoleur, ma maman l'artisane et mon papa l'ingénieur (la triade lévi-straussienne), qui m'ont encouragée et soutenue; mon compagnon, Michel Langevin, qui rend ma vie meilleure; Patrice Fortier, qui m'a aidée à rester équilibrée; Sonia Pelletier et son amoureux, qui m'ont livré du bonheur en petits plats; mes amis, mon meilleur public; tous les professeurs qui m'ont généreusement écrit des lettres de recommandation; Philippe Plamondon, qui m'a inspiré ce retour aux études; Cynthia Girard, qui m'a aidée à faire un choix; Nelson Henrick, qui un jour a prononcé UQAM en souriant; Nicole Jolicoeur, qui m'a donné confiance; ma tante Loda, sans qui cette parenthèse de recherche et de réflexion n'aurait pas eu lieu et, enfin, mon directeur, Jean Dubois, qui a su me comprendre et me guider avec diligence.

DÉDICACE



À ma tante Loda

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES	vi
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES	x
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION.....	1
a. Origine de l'œuvre	1
b. Images en mouvement et textiles dans la démarche	3
c. Généalogie de l'œuvre.....	4
d. Description de la recherche	4
CHAPITRE I	
DESCRIPTION DÉTAILLÉE DES ÉTUDES VIDÉOGRAPHIQUES POUR INSTRUMENTS À CORDES	8
1.1 Les études	9
1.2 L'installation et le regard crapahuteur.....	10
1.3 La configuration en trois écrans	14
1.4 Les montages intra-écran et inter-écrans.....	17
1.5 Les tableaux	19
1.6 Captation (collecte) : répétition et variations.....	21
1.7 Motifs et fragments	22
1.8 Conclusion.....	22

CHAPITRE II	
MUSIQUE + TISSAGE = MONTAGE.....	24
2.1 La musique comme école.....	25
2.2 Relation entre l'image et le son	25
2.3 La problématique du son pour les images en mouvement.....	26
2.4 Sur un air de violon.....	27
2.5 Bricolages et collages.....	29
2.6 Arrangements et bricolages.....	30
2.7 Le montage tissage	31
2.8 Répétition et variation	37
2.9 Musique et vidéo	42
2.10 Montage et installation.....	43
CONCLUSION	47
ANNEXE A	
GÉNÉRIQUE ET LIEN POUR VISIONNEMENT	49
ANNEXE B	
ŒUVRES ANTÉRIEURES EN LIEN AVEC LE TEXTILE	50
ANNEXE C	
TEXTE DE FABRICE MONTAL (CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE)	53
BIBLIOGRAPHIE	55

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Vue d'ensemble de l'installation <i>Études vidéographiques pour instruments à cordes</i> . Installation vidéo à trois canaux vidéo synchronisés et à trois canaux audio stéréo, 2,26 x 68,82 m. Avec le Quatuor Bozzini. Présentée lors du 33 ^e FIFA, du 20 mars au 3 mai 2015, dans la salle Norman McLaren de la Cinémathèque québécoise, à Montréal.	9
1.2	<i>Étude n° 1a, Canon</i> , 01:14:34. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	12
1.3	<i>Étude n° 2, Bourdons</i> , 01:07:50. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	12
1.4	<i>Étude n° 3, Tableau à l'aiguille</i> , 00:46:14. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	12
1.5	<i>Étude n° 4, Futur antérieur</i> , 01:25:21. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	12
1.6	<i>Étude n° 5, Filature</i> , 00:50:18. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	12
1.7	<i>Étude n° 6a, Ostinato</i> , 01:01:37. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	13
1.8	<i>Étude n° 7, Serge</i> , 02:34:02. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	13
1.9	<i>Étude n° 8, Carillon</i> , 01:03:37. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	13
1.10	<i>Étude n° 9, Tricot jute</i> , 04:03:37. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	13

1.11	<i>Étude n° 10a, Comédie dramatique</i> , 00:14:58. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	13
1.12	<i>Étude n° 11, Festons</i> , 01:08:07. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	14
1.13	<i>Étude n° 12, Flanger</i> , 00:30:21. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	14
1.14	<i>Étude n° 13, Frivolité</i> , 00:53:26. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s	14
2.1	Trois représentations du sergé extraites du livre de Louise Lemieux-Bérubé, <i>Le tissage créateur</i> (Montréal : Éditions Saint-Martin, 1998), p. 98, 79 et 116.	32
2.2	Évolution du fragment vers le motif de l' <i>Étude n° 7, Serge</i> (voir Figure 1.8, p. 13).	33
2.3	Componium et cartes perforées (2013). Exercices de correspondance des figures et motifs en musique sur les cartes perforées que je produis pour le componium. Cet instrument est une « boîte à musique » dont les lamelles de métal sont actionnées par les cartes perforées.	34
2.4	György Ligeti, <i>Étude pour piano n° 9, Vertige</i> (1990), version pour piano mécanique. À droite (en haut) : partition de Ligeti, (en bas) : transcription de Jürgen Hocker pour piano mécanique.....	36
2.5	Image extraite de <i>Canon</i> (1964) de Norman McLaren. On reconnaît l'usage du fond noir, aussi utilisé dans les ÉVIC.....	38
2.6	Norman McLaren, <i>Pas de deux</i> (1968), ONF.....	40
2.7	Image extraite des variations avant la sélection finale de l' <i>Étude n° 4, Futur antérieur</i>	40

2.8	Andy Warhol, <i>Shadows</i> (1978). Vue de l'exposition <i>Warhol Unlimited</i> , présentée du 2 octobre 2015 au 7 février 2016 au Musée d'art moderne de la ville de Paris. (Photo : Nathalie Bujold)	45
B.1	<i>Personne</i> , extrait de <i>éMotifs</i> (2013), impression au jet d'encre, 110 cm x 160 cm. Résidence à l'école primaire Chanoine-Joseph-Théorêt de Verdun organisée par le Centre Turbine. Portrait fabriqué à partir des photos de cent trente-sept personnes. Ce portrait est le résultat de l'assemblage de fragments qui redessinent le visage d'une personne qui n'existe qu'en image. Je cherchais à créer une œuvre inclusive pour les enfants.....	51
B.2	<i>Motif du rythme des cymbales</i> , tissage jacquard, 141 x 69 cm, images fixes extraites de la vidéo <i>HIT</i> (2012). Les motifs sonores et visuels se rencontrent. Ce textile composé de motifs répétés n'est pas sans rappeler certaines œuvres d'Andy Warhol.	51
B.3	<i>Nuancier</i> (2004), extrait de <i>Pixels et petits points</i> , broderie, fil et toile Aïda, 6,5 x 6 cm.	52
B.4	<i>Portrait de Liam</i> (2004), extrait de <i>Pixels et petits points</i> , broderie, fil et toile Aïda, diam. 14 cm. Ici, le labeur de la broderie au petit point est associé à l'instantanéité des images numériques, l'artisanat et le loisir à l'art, et la matérialité des images fixes à la planéité des images en mouvement.....	52
B.5	<i>Variation bûcheron</i> (1998), extrait de <i>En wing en hein</i> , acrylique sur tablette de bois, long. 6,7 m. (Photo : M. N. Hutchison). Ensemble de tableaux <i>hard edge</i> qui dessinent la silhouette d'une ville en panoramique. On retrouve dans cet exemple motifs, répétitions et variations, comme dans les <i>Études vidéographiques pour instruments à cordes</i>	52

- B.6 *Tartan d'eaux* (1998), Polaroid *Spectra*, larg. 1,22 m.
Œuvre *in situ*, Symposium des Îles-de-la-Madeleine.
(Photo : Nathalie Bujold). Assemblage photographique fait
du classement des couleurs des îles. L'œuvre dépeint un
portrait pittoresque grâce au motif des attributs du lieu.
De loin, on a une impression générale d'une sorte de
grande histoire et, de près, avec les détails, de petites
histoires se précisent. 52

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

ÉVIC	<i>Études vidéographiques pour instruments à cordes</i>
FIFA	Festival international du Film sur l'Art
ONF	Office national du film

RÉSUMÉ

Ce texte accompagne l'installation vidéo à trois canaux *Études vidéographiques pour instruments à cordes (ÉVIC)* avec le Quatuor Bozzini (2,26 x 68,82 m, 16 min 57 s), présentée lors du 33^e Festival international du Film sur l'Art à la salle Norman McLaren de la Cinémathèque québécoise, à Montréal, du 20 mars au 3 mai 2015. La recherche pratique à l'origine de cette installation s'articule autour d'une approche du montage audiovisuel intégrant l'arrangement musical et la construction textile. Découpés par la lumière, les instrumentistes exécutent une improvisation ou jouent une note avec des techniques variées. Les gestes musicaux sont échantillonnés, puis démultipliés de manière à construire des motifs complexes. Ces trames vidéographiques génèrent également des timbres et des textures sonores inusités. Les trois écrans de l'installation les présentent en variations, polyptyques et canons. Cette œuvre, dérivée d'un projet plus global de collaboration, prend des proportions insoupçonnées. De découverte en découverte, à force d'expérimentations, une méthode de montage intra-écran et inter-écrans s'est développée, par laquelle de multiples plans superposés devenus motifs tissent une vidéo à même la trame des sons indissociés. Le travail du son et de la musique, à la limite de l'échantillonnage et de la composition, finit par s'apparenter à de l'arrangement musical. Ces « arrangements » ne sont pas sans rappeler le projet du bricoleur décrit par Claude Lévi-Strauss. Des exemples puisés dans les œuvres du cinéaste Norman McLaren nous permettent de faire porter notre attention sur le travail structurant de la musique pour les images en mouvement. Pour György Ligeti, le textile exerce une influence sur la composition. Son travail des micropolyphonies permet de mieux saisir la matière musicale déployée dans les *Études*. Chez Andy Warhol, la répétition et le motif sont abordés avec la musique comme toile de fond en lien avec le montage cinématographique et l'installation. Ce travail offre l'occasion d'aborder certains aspects de la démarche plus globale en se concentrant sur l'œuvre.

MOTS-CLÉS :

Installation vidéo, montage, tissage, musique, bricolage

INTRODUCTION

a. Origine de l'œuvre

Lorsque j'ai commencé ma maîtrise, je venais tout juste de tourner en studio une partie du matériel vidéo¹ qui allait servir à un projet de collaboration avec le compositeur Taylor Brook et le Quatuor Bozzini pour un concert éventuel. Destinés à servir d'interludes pour le concert, les quelques essais montés que j'avais pu esquisser alors m'ont laissé croire que je pouvais creuser plus en profondeur cette matière avec une technique que je désirais pousser plus loin.

Cette association avec le Quatuor Bozzini et le compositeur Taylor Brook n'était pas la première. Elle faisait suite à une série de collaborations au cours desquelles nous avons travaillé les uns avec les autres en chassé-croisé. J'ai fait la rencontre de Taylor Brook lors du 10^e Forum international des jeunes compositeurs organisé par le Nouvel Ensemble Moderne². Il présentait alors sa composition pour ma vidéo *Les trains où vont les choses*³,

¹ L'autre partie a été tournée à Salt Spring Island, en Colombie-Britannique, lors d'une résidence de création offerte par le centre d'art Artspring.

² « Musique et vidéo d'art », Forum international des jeunes compositeurs, tenu à Montréal du 8 au 26 novembre 2010.

³ Nathalie Bujold (réalisation), Taylor Brook (musique) et le Nouvel Ensemble Moderne (interprétation), *Les trains où vont les choses*, 2012, vidéo, 8:18. Mise en ligne le 4 août 2012, <https://vimeo.com/46935894>. Je considère cette vidéo comme une percée significative en matière de montage intra-écran. Elle a été créée à partir de la monobande *Le train où*

à laquelle il avait donné le même titre. Nous avons alors décidé de poursuivre autour d'un projet d'échange interdisciplinaire auquel le Quatuor Bozzini s'est joint par la suite. Ce laboratoire a permis à chacun de poursuivre sa démarche et de l'enrichir au contact des autres disciplines. Nous avons eu trois brèves résidences où nous avons esquissé ce qui deviendra un concert⁴. Beaucoup de matériel expérimental a été tourné au studio d'Oboro les 2, 3, 4 et 5 juillet 2013. Parmi le matériel qui sera utilisé figurent des captations du quatuor jouant une composition de Taylor Brook et des improvisations qui serviront à réaliser une double vidéo du quatuor sur scène. Le concert est élaboré autour de cet échange⁵ où les vidéos, la musique vivante du quatuor et les compositions de Taylor Brook entrent en dialogue. S'ajoutent des tournages individuels de chacun des membres improvisant ou exécutant de plus brefs segments avec de simples notes interprétées de toutes les manières permises par leur instrument ainsi que des sons produits avec les accessoires qui entourent chaque musicien. Ce matériel était tellement abondant et riche de découvertes que j'ai décidé de poursuivre cette exploration à la maîtrise.

Cette rencontre interdisciplinaire a été enrichissante pour chacun d'entre nous. Les improvisations sur les modes proposés par Brook ont ouvert de nouvelles avenues pour le Quatuor, tandis que la vidéo et les improvisations

vont les choses que j'ai tournée au Liban en 2003 et dont elle représente une version démultipliée. Voir Nathalie Bujold, *Le train où vont les choses*, 2005, vidéo, 2:00. Mise en ligne le 8 juillet 2011, <https://vimeo.com/26181154>

⁴ Quatuor Bozzini (interprétation), Taylor Brook (composition) et Nathalie Bujold (vidéos), *Musique de chambre (noire)* [Concert], Montréal, Cinémathèque québécoise, salle Fernand-Séguin, 29-30 octobre 2015.

⁵ Les captations des instrumentistes vont servir de matière pour les compositions, et les vidéos vont inspirer des compositions et des improvisations et servir d'échantillonneur.

ont offert au compositeur de nouveaux matériaux à partir desquels générer des compositions. Pour moi, cette plongée dans la musique fut un retour à quelque choses qui m'était familier et l'aboutissement de certains des éléments qui sous-tendent ma pratique. Par exemple, j'avais déjà réalisé plusieurs montages vidéo intra-écran sans les nommer encore de cette manière et j'avais aussi déjà travaillé avec un musicien⁶, sur fond vert. Cependant, je n'avais jamais poussé les constructions jusqu'au tissage ni travaillé avec l'aspect harmonique ou contrapuntique.

b. Images en mouvement et textiles dans la démarche

Bien que j'aie produit des installations intégrant de la sculpture, de la peinture ou de la photographie, les images en mouvements et les textiles sont présents comme une sorte de fil conducteur dans mes œuvres. À partir d'images dérivées des vidéos, j'ai réalisé des papiers peints photographiques, des feuilletoscopes, mais aussi des textiles comme des broderies et des tissages jacquard. Vidéos et textiles sont devenus structurants en convergeant comme dans l'installation *Pixels et petits points* (2004) ou la monobande *Textile de cordes* (2013), le prélude aux *ÉVIC*. Pour mieux saisir l'aspect textile de cet inventaire, voir la sélection d'images fixes à l'Annexe B, pages 52 et 53.

J'ai réalisé près d'une vingtaine de monobandes, des installations avec des objets et plusieurs projets de collaboration non seulement en tant qu'artiste,

⁶ Le batteur Michel Langevin, du groupe Voivod, dans une installation vidéo intitulée *HIT*. Pour des extraits, voir Nathalie Bujold, *HIT*, jacquards en cours, 2012, <https://espritpratique.wordpress.com/installations-2/hit-jacquard-en-cours/>

mais aussi comme vidéaste pigiste et monteuse. Ce mémoire ne pourrait rendre compte de la diversité de ma pratique. Je me concentrerai donc sur *Études vidéographiques pour instruments à cordes*, sur leur composition et sur les autres créations qui m'ont aidée à mieux en parler.

c. Généalogie de l'œuvre

Cette installation s'inscrit dans une lignée d'œuvres se référant à la décomposition du mouvement, telles que les chronophotographies d'Eadweard Muybridge et d'Étienne-Jules Marey, le photodynamisme des frères Bragaglia, le *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp ou la sculpture vidéo de Shigeko Kubota qui rend hommage à ce dernier, les panophotographies de David Hockney ou les transformations de la figure sérigraphiée à répétition chez Andy Warhol.

d. Description de la recherche

Les *ÉVIC* se présentent sous la forme d'une installation vidéographique où se croisent textile, musique et vidéo. La recherche a mené à la création d'une technique de montage qui permet de tisser des plans⁷ et de produire des arrangements musicaux. Le défi sur le plan théorique est d'objectiver et de comprendre *a posteriori* comment images et sons dialoguent en ce qui concerne les matières, les textures, les constructions, qui sont inspirées d'autres savoir-faire (tissage et musique) en lien avec d'autres œuvres.

⁷ Les plans des musiciens sont superposés les uns sur les autres ou placés les uns à côté des autres dans des grilles inspirées des constructions textiles.

Dans le premier chapitre, nous visiterons l'exposition en explorant l'œuvre⁸ telle quelle se présente dans sa structure, puis dans son processus d'élaboration. Le second chapitre nous plongera dans les considérations théoriques soulevées par *ÉVIC*. Le montage y sera abordé comme manière de tisser des idées et de mettre en rapport des savoir-faire tout en construisant une sorte de « vidéophonie » élaborée à partir de contenus venus de la musique et du montage. Le résultat sonore serait de l'ordre de l'arrangement musical, qui est une forme s'apparentant au bricolage. Je situerai les *ÉVIC* par rapport à d'autres œuvres en lien avec la démarche. Avec les micropolyphonies du compositeur György Ligeti, inspirées du textile et du tissage, nous arriverons à mieux saisir la matière musicale déployée dans les *Études*. Une réflexion sur l'importance de la musique en lien avec les images en mouvement sera abordée avec des exemples puisés dans des œuvres du cinéaste Norman McLaren. Toujours en lien avec la musique, j'aborderai la répétition et le motif avec des images fixes d'Andy Warhol, et revisiterai le montage cinématographique avec ces installations qui procèdent du même mode opératoire.

Mais avant d'en arriver à une réflexion finale, j'ai dû réduire la portée de mon propos en retranchant des éléments d'analyse qui me renvoyaient à de trop nombreuses œuvres antérieures. J'ai dû éliminer la question de l'ornement, la notion de motif (*pattern*) étant plus adéquate par rapport au travail présenté. La dimension féministe implicite, défendue par la récurrence des textiles dans mon travail, n'a pu être abordée, la matière constituant le mémoire étant déjà suffisamment dense. J'ai tenté de définir le type de « cinéma » auquel appartient mon travail, que je qualifie de plasticien, ou de parler de l'aspect

⁸ Le lecteur est convié à visionner une maquette de l'œuvre sur le DVD en pièce jointe ou à cette adresse : <https://vimeo.com/120015778>

artisanal du travail, mais les pages s'accumulant, il a fallu trancher. Je n'ai donc pu m'attarder aux œuvres de la cinéaste Mary-Ellen Bute comme je l'espérais. J'ai plutôt choisi de me concentrer sur le travail de Norman McLaren, plus près de mes préoccupations. Des œuvres marquantes ou plus près encore de certains aspects des *ÉVIC* ne s'y retrouvent pas non plus. Parmi celles-ci, des œuvres isolées qui présentent un intérêt quant à certains aspects, mais dont la démarche globale n'était pas suffisamment près de ma recherche. Je pense notamment à la monobande *Sums & Differences* (1978)⁹, de Gary Hill, dont les échantillonnages d'instruments de musique génèrent des textures sonores activées par un montage qui devient frénétique. La démarche générale de Gary Hill étant plutôt axée sur le langage, j'ai dû renoncer. *Violin Power* (1978)¹⁰, de Steina Vasulka, est une vidéo qui m'a semblé près de mon désir de voir le son s'animer grâce à l'outillage vidéographique, mais la démarche s'inscrit plutôt dans les performances audiovisuelles. Il en allait de même pour Stephen Beck, cet autre pionnier de l'art vidéo, qui qualifie ses œuvres de tissages. *Video Weavings* (1976)¹¹ présente des tissages vidéographiques, ce qui se rapproche de ma recherche, mais elle s'en détache aussi radicalement par les moyens utilisés pour générer les constructions. Dans le cas de Beck, les effets électroniques sont produits en direct, alors que, dans mon cas, les

⁹ Gary Hill, *Sums & Differences*, 1978, 8:26, 14 juillet 2009. <https://vimeo.com/5599424>

¹⁰ Steina Vasulka, *Violin Power*, 1978, vidéo, 9:53. Mise en ligne le 10 décembre 2011, <https://vimeo.com/33471337>. Il s'agit d'une des œuvres étudiées dans la thèse de Jean Gagnon, *Faire comme les musiciens : le jeu instrumental dans les performances audiovisuelles* (Thèse de doctorat en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, 2014), <http://www.archipel.uqam.ca/6204/>. Pour le lecteur désireux d'en apprendre plus sur la musique visuelle (*visual music*), à laquelle quelques œuvres citées ici sont associés, on y retrouve une recherche détaillée.

¹¹ Stephen Beck, *Video Weavings* (excerpt), 1976, vidéo, 4:08. Mise en ligne le 25 octobre 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=EjX8aCRQ8Ms>

constructions sont créées en postproduction. Le montage des plans d'images et de sons indissociés peut être alors paramétré individuellement, ce qui me permet de réaliser des constructions plus erratiques entre les unités de motifs. Aussi, le tissage sonore y est absent. Dans *Illuminated Music 2 & 3* (1973)¹², les musiques et vidéos produits par un synthétiseur rendent les sons et les images indissociables, mais les formes libres nous éloignent du tissage et s'inscrivent encore là dans le champ des performances audiovisuelles. L'aspect du direct est à l'opposé de ma démarche de montage « aux petites mains ». Enfin, l'installation vidéo à cinq canaux de Beryl Korot, *Text and Commentary* (1977)¹³, montre un métrage se faisant tisser accompagné de tissages réels découpant l'espace. Cette installation vidéo présente un intérêt indéniable, mais, parce que l'artiste s'inscrit dans une démarche plus globale consacrée à la communication, au langage et à la technologie, j'ai dû y renoncer.

Ce travail de recherche s'est construit un peu à la manière des *ÉVIC*, bricolé à partir de différents savoir-faire, fait de répétitions et de variations ponctuées de motifs dont le tissage des idées devrait révéler l'essence.

¹² Stephen Beck (artiste) et Warner Jepson (compositeur), *Illuminated Music 2 & 3*, 1973, vidéo, 20:23. http://www.ubu.com/film/beck_illuminated.html

¹³ On peut visionner les cinq canaux réunis ici : Beryl Korot, *Text and Commentary*, 1976-1977, vidéo, 3:19. Mise en ligne le 6 mars 2012, <https://vimeo.com/38061220>. Pour plus de détails sur la démarche de l'artiste, voir : Katie Geha, « Critics' Picks: Beryl Korot », *Artforum*, septembre 2010. <http://artforum.com/picks/id=26365>

CHAPITRE I

DESCRIPTION DES ÉTUDES VIDÉOGRAPHIQUES POUR INSTRUMENTS À CORDES

Dans ce chapitre, je parcourrai les *ÉVIC* à rebours, de l'exposition à la fabrication, c'est-à-dire de l'œuvre telle quelle nous apparaît jusqu'aux prémisses des montages. Ainsi, j'aborderai la structure de l'œuvre, les procédés employés et le tournage. J'y définirai les termes spécifiques à la structure : les *études*, qui renvoient à la fois aux arts visuels et à la musique; l'*installation*, dont la configuration invite le regard à crapahuter dans les constructions; les *tableaux*, emprunts faits au théâtre et à la peinture; et, enfin, les *motifs* qui les constituent, dont les figures sont inspirées des constructions textiles, et les *arrangements* musicaux qui en découlent. J'y décrirai les procédés de montage et de tournage spécifiques aux *ÉVIC* : les montages intra-écran, faits d'*all over*, de frises et de polyptyques, et les montages inter-écrans, qui forment un triptyque. Enfin, je terminerai avec le tournage, guidé par des synopsis qui sont des intuitions pour les montages. La description détaillée d'une sélection d'extraits tirés des treize études appuiera l'analyse.

1.1 Les études

D'emblée, la notion d'*étude* présente un caractère transdisciplinaire. Une *étude* est un travail de l'esprit, ce qui est applicable à la démarche de recherche et de création approfondie ici, mais c'est aussi un terme commun à la musique et aux arts plastiques. Dans les deux cas, elle peut exister non seulement comme étape précédant un ouvrage définitif, mais également comme forme finale. En musique, les études sont souvent regroupées en recueil, au nombre de douze ou de vingt-quatre. Dans les *ÉVIC*, on en compte treize, réparties sur trois écrans nommés *tableaux*. Ces derniers sont réunis pour former des surfaces en triptyque de motifs homogènes ou d'énoncés distincts.

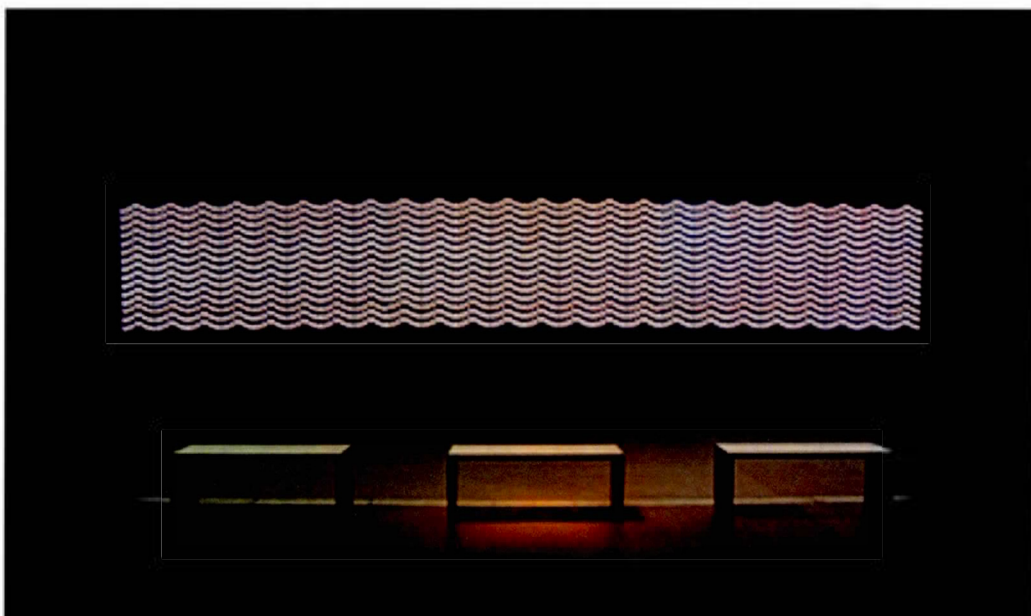


Figure 1.1 - Vue d'ensemble de l'installation *Études vidéographiques pour instruments à cordes*. Installation vidéo à trois canaux vidéo synchronisés et à trois canaux audio stéréo, 2,26 x 68,82 m. Avec le Quatuor Bozzini. Présentée lors du 33^e FIFA, du 20 mars au 3 mai 2015, dans la salle Norman McLaren de la Cinémathèque québécoise, à Montréal.

1.2 L'installation et le regard crapahuteur

À l'entrée, dans le vestibule de la salle Norman McLaren, on peut lire sur un panneau le texte d'introduction¹⁴ de Fabrice Montal, qui permet de mieux appréhender les dix-sept minutes qui suivront. Après avoir longé les épais rideaux noirs qui redécoupent la salle, on accède à l'installation. Trois projections contiguës se déploient sur une surface de 2,26 mètres de hauteur sur 11,82 mètres de largeur. Ce lieu obscur n'est ni tout à fait un espace d'exposition, ni une salle de cinéma ou de spectacle. On pourrait dire un peu les trois. Un banc est placé devant chaque écran de manière à permettre au regardeur de s'asseoir devant l'un des trois écrans. Cette équivalence présuppose que chacun des trois points de vue se vaut. Les vidéos se présentent de manière linéaire, mais peuvent être visionnées en commençant à tout moment. Il n'y a pas de début ni de fin. Assis, on constate que la distance assez rapprochée de la projection ne permet pas tout à fait d'embrasser d'un seul regard la surface entière du triptyque. On perçoit du coin de l'œil les mouvements sur les autres écrans. On tourne un peu la tête pour s'attarder quelques instants sur un autre tableau du triptyque, conscients qu'à côté autre chose va nous échapper. Cette dislocation du tout contraint le regardeur à faire, d'une certaine manière, son propre montage. Le son, lui, se déploie dans toute la pièce.

On peut aussi choisir de circuler dans l'espace, pour annuler cet effet de montage, mais la configuration exige en quelque sorte un point de vue fixe plutôt qu'un déplacement du corps. L'expérience incomplète nous invite à revisionner l'œuvre pour saisir ce qui a pu nous échapper. Cette proximité

¹⁴ J'invite le lecteur à lire l'analyse éclairée de Fabrice Montal à l'Annexe C.

obligée amène le regardeur à une participation active, son regard crapahutant dans la structure et ses détails. Les motifs s'animent dans des jeux de répétitions et de variations, dans l'espace du cadre et entre les trois vidéos. Le dispositif où se rejoue, entre les vidéos, ce qui se joue dans le cadre participe à décupler et à densifier l'espace sonore et visuel des images entre elles, dans le cadre et entre les écrans. À la manière du montage, ce redécoupage fait du regardeur « crapahuteur » un participant à part entière du visionnement. Avec des moniteurs, la définition aurait été plus nette, plus lumineuse, mais le dispositif n'aurait pu procurer cet effet immersif. La salle ayant été redécoupée par les rideaux entourant la surface de projection, celle-ci apparaît comme faisant partie des lieux, se faisant espace, habitat, présence. Les projections amènent ainsi une sorte d'immersion, occupant tout l'espace d'exposition.

En quittant les écrans des moniteurs et des ordinateurs, l'image s'immatérialise certes, mais elle change surtout d'échelle. Si la projection instaure dans l'espace d'exposition d'autres conditions de perception pour le visiteur, elle engage aussi à jouer librement avec les limites mêmes qui définissent l'image. Celle-ci tend à devenir « habitable » à se faire environnement jusqu'à confondre son propre cadre avec celui de l'architecture qui lui fait écran. L'image est le mur, est le couloir, est le sol¹⁵.

Cela est ressenti en particulier quand la surface entière des trois vidéos se déploie en continu, dans une grille uniforme, une sorte de « *all over* », une des trois configurations proposées de l'ensemble (voir Figures 1.4, p. 12; 1.8, p. 13; et 1.12, p. 14).

¹⁵ Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, coll. « Critiques d'art » (Nîmes : Jacqueline Chambon, 2002), 9.



Figure 1.2 – Étude n° 1a, *Canon*, 01:14:34. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s



Figure 1.3 – Étude n° 2, *Bourdons*, 01:07:50. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s



Figure 1.4 – Étude n° 3, *Tableau à l'aiguille*, 00:46:14. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s



Figure 1.5 – Étude n° 4, *Futur antérieur*, 01:25:21. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s

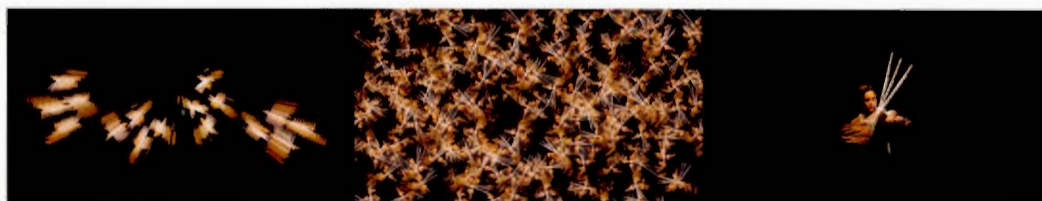


Figure 1.6 – Étude n° 5, *Filature*, 00:50:18. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s

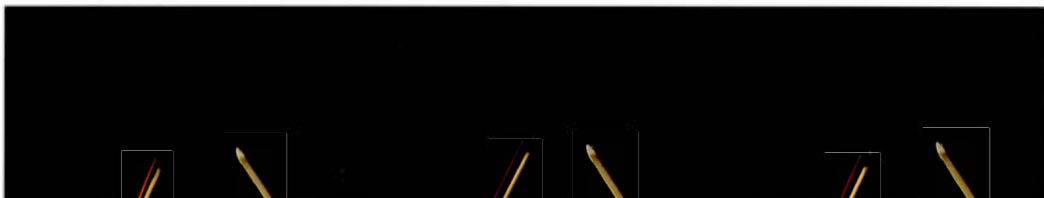


Figure 1.7 – *Étude n° 6a, Ostinato*, 01:01:37. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s

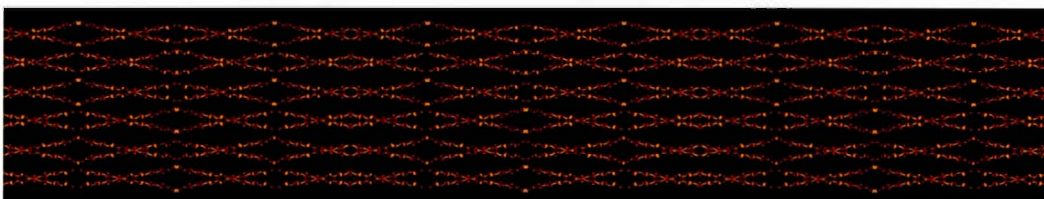


Figure 1.8 – *Étude n° 7, Serge*, 02:34:02. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s



Figure 1.9 – *Étude n° 8, Carillon*, 01:03:37. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s

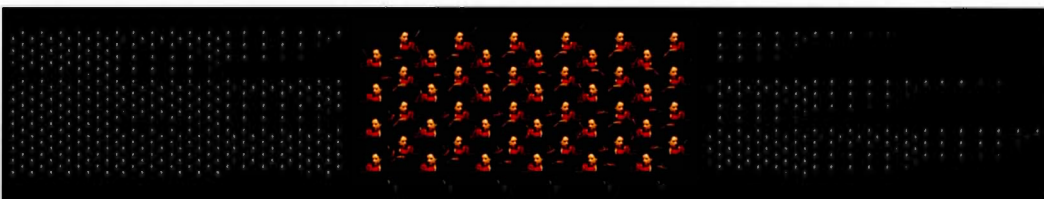


Figure 1.10 – *Étude n° 9, Tricot jute*, 04:03:37. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s

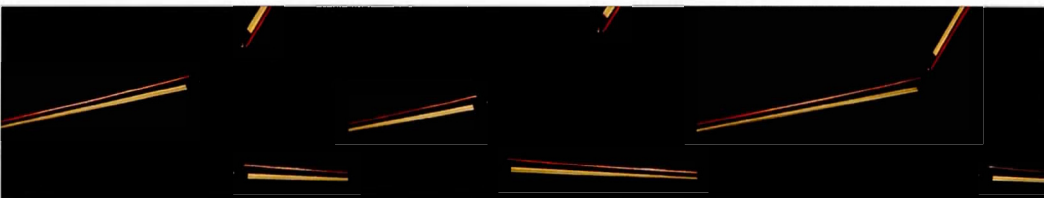


Figure 1.11 – *Étude n° 10a, Comédie dramatique*, 00:14:58. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s

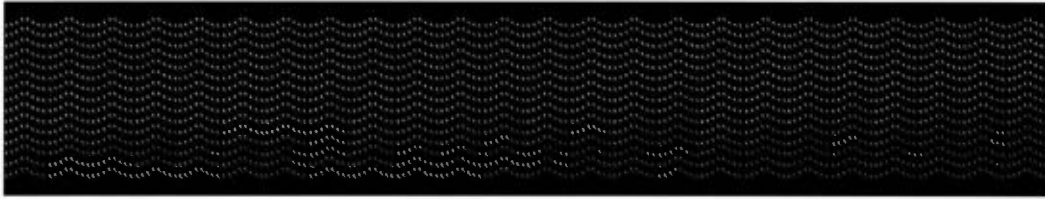


Figure 1.12 – Étude n° 11, *Festons*, 01:08:07. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s



Figure 1.13 – Étude n° 12, *Flanger*, 00:30:21. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s

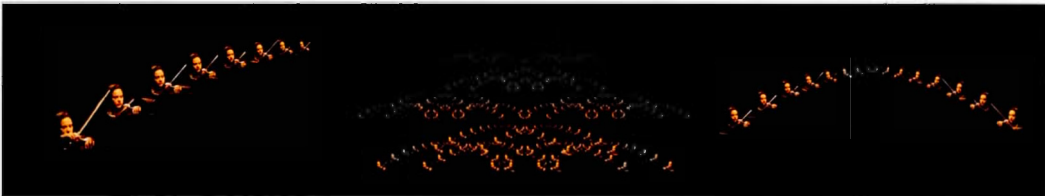


Figure 1.14 – Étude n° 13, *Frivolité*, 00:53:26. Image tirée d'ÉVIC (2015), vidéo HD, avec le Quatuor Bozzini, 16 min 57 s

1.3 La configuration à trois écrans

Chacune des treize études présente trois tableaux composés de motifs créés à partir d'images des musiciens exécutant des improvisations, des notes ou des sons. L'ensemble déploie sur trois surfaces adjacentes les projections des tableaux. Le montage inter-écran des triptyques emprunte aux montages intra-écran des tableaux, les déphasages ou les décalages venant du changement de durée, non plus cette fois au sein d'un même écran, mais

entre les écrans. C'est souvent le même système qui se prolonge d'un écran à l'autre, reproduisant les systèmes desquels ils proviennent.

Pour chacune des études constituées de trois projections synchronisées, on distingue parmi les schémas un triptyque de type grille « *all over* » (voir Figures 1.4, p. 12; 1.8, p. 13; et 1.12, p. 14) couvrant la surface des écrans, une frise où les figures sont agencées suivant une construction en bandeau (voir Figures 1.5, p. 12; 1.9, p. 13; et 1.13, p. 14) un triptyque mixte avec trois tableaux distincts (voir Figures 1.3, p. 12; 1.6, p. 12; et 1.10, p. 13) et enfin trois études constituées d'archets isolés (voir Figures 1.2, p. 12; 1.7, p. 13; et 1.11, p. 13) venant ponctuer le tout.

Caractéristique d'un triptyque de type « *all over* », l'archet dans l'*Étude n° 11, Festons* (Figure 1.12, p. 14) fait ondoyer la lumière et donne un effet de moiré ondulant sur la surface des trois écrans. Le musicien improvise une sorte de parodie d'une sonate, et son jeu de violon en bariolages a inspiré la séquence des courbes dont les motifs déployés sur toute la surface apparaissent comme un rideau de tissu ondoyant. Une même impression de textile est produite dans l'*Étude n° 9, Tricot jute* (Figure 1.10, p. 13), où la matière s'apparente à une construction faite de mailles, particulièrement quand la matière vidéographique se détricote à la sortie.

L'*Étude n° 2, Bourdons* (Figure 1.3, p. 12) présente un triptyque mixte. Les tableaux jouent sur la présence. Le bourdon, ou « drone » (notes maintenues ou répétées), cette présence continuelle, est interprété dans ce sens. À gauche, l'image de l'altiste se rapproche lentement au son d'une note soutenue et prolongée grâce à une animation qui joue sur l'échelle du plan de l'altiste, qui semble arriver de très loin en même temps que le niveau sonore

s'intensifie. Dans le tableau du centre, l'absence est soulignée par une frise en bordure qui encadre le vide au milieu. À droite, plusieurs versions superposées du même plan défilent à différentes vitesses, les couches disparaissant une à une au fur et à mesure que chaque plan se termine. À la fin, il ne reste plus que l'image du bras et de l'archet de la violoncelliste jouant au ralenti les dernières notes d'un passage. En changeant la durée des plans, ce qui modifie la hauteur des notes, j'ai harmonisé les montages intra-écran de même que les montages inter-écrans.

La série des archets diffère du reste des *Études*, où les musiciens sont présents. Ici, on ne voit que l'objet qui trace des figures géométriques dans un jeu de diagonales qui se frôlent, se pourchassent, vont et viennent dans des directions parfois semblables, parfois opposées, s'effleurent et jouent de leur limite et de celle du cadre. Pour marquer cet encerclement, j'ai supprimé tous les sons hors champ, même s'ils apparaissaient naturellement avant leur arrivée dans l'espace du cadre, ce qui donne l'impression que le son est produit par la friction de l'archet sur la bordure du cadre. Avec les archets, j'ai pu créer des compositions permettant de paramétrer les distances, les espacements et les déplacements. Les archets qui se pourchassent sans se toucher tout à fait sont animés de manière à donner l'illusion que leur mouvement synchronisé est chorégraphié de manière préméditée. Au montage, j'ai ajouté des images-clés pour animer les plans, de manière à rediriger les archets dans le cadre et d'ajouter de nouveaux mouvements à ceux-ci. J'ai animé les plans d'archets pour contrôler les frôlements des archets entre eux ou pour synchroniser une note donnée à un moment précis en jouant de la spatialisation ou en modifiant les durées et les vitesses au besoin. Cette série est identifiée par la lettre « a » comme dans *archets*, pour

rendre hommage à Ligeti qui a intitulé l'une de ses compositions *Étude pour piano n° 14a*¹⁶.

1.4 Les montages intra-écran et inter-écrans

Les motifs sonores proviennent de l'addition des plans décalés, accélérés ou ralentis. Des sons décalés produisent un effet de *flanger* si le décalage est minime, un écho si le décalage est plus grand, un canon s'il est encore plus important. Un changement de durée agit, lui, sur la hauteur des sons.

Les plans superposés et juxtaposés, disposés dans des schémas configurés en grilles diverses, créent des motifs visuels correspondant à une structure signifiante du plan. Le système pour les montages intra-écran est aussi valable pour les triptyques, qui peuvent à chaque tableau avoir des durées différentes ou produire des décalages parfois inspirés de ce qui se produit dans les tableaux.

Pour ce faire, au montage, je me laisse guider par les différents paramètres de l'exécution : les sons, les gestes, l'émotion, les valeurs de plans ou les phrasés musicaux captés, pour arriver à composer le plus justement la forme visuelle et sonore adéquate. Une grande part des montages intra-écran sont un exercice d'interprétation, comme un musicien traduisant avec son instrument une partition, un danseur exprimant avec son corps la musicalité ou un monteur illustrant l'idée du récit par la forme du montage, son rythme et sa construction visuelle.

¹⁶ György Ligeti, *Étude pour piano n° 14a, Coloana fără sfârșit* (Colonne sans fin), 1993.

Pour arriver à traduire les gestes en constructions audiovisuelles, il faut, au montage, classer. Pour classer, il faut nommer. Nommer, c'est préciser sa pensée. L'exercice est plus complexe qu'il n'y paraît. Il faudra, pour ce faire, dégager les caractéristiques, catégoriser de manière pertinente et moduler les ensembles selon les dénominateurs communs des plans les plus adéquats. C'est déjà par le classement que la forme se dessine, et c'est en nommant le plan que l'on arrive à dégager son caractère essentiel. Ces regroupements constitueront des familles, des ensembles qui pourront former des collections amalgamées verticalement dans de multiples superpositions, dans des grilles dessinant des motifs, ou déployées horizontalement sur une ligne de temps.

Par exemple, l'*Étude n° 4, Futur antérieur* (Figure 1.5, p. 12) est une interprétation visuelle du spectre des harmoniques par les traînées temporelles visibles du décalage des plans. L'harmonique est produit en posant le doigt sur la corde de manière à ce que la vibration dégage une multitude de fréquences en simultané qui sont des multiples provenant de la note fondamentale. Le résultat est ce que l'on nomme le timbre. Cette étude est intitulée *Futur antérieur* parce la quantité des accumulations est telle qu'on peut y voir en même temps le début et la fin du geste. Aussi, dans ce jeu où la violoncelliste exécute les harmoniques, chacune des figures du triptyque en simultané est une prise distincte de la captation.

L'*Étude n° 12, Flanger* (Figure 1.13, p. 14) tente de traduire l'effet *flanger* obtenu en décalant chaque plan de claquement des loquets d'une seule image seconde d'un plan à l'autre – les fragments assemblés intra-écran – et aussi d'un écran à l'autre – les montages inter-écrans.

C'est donc en interprétant, en nommant et en classant que j'arrive à créer des liens. Les montages sont inspirés par des anticipations visuelles sonores ou musicales. Je parle d'interprétations avec les outils et le langage des médiums en présence. Ainsi l'aspect musical des vidéos est non seulement appuyé par les musiques elles-mêmes, mais également par le rythme de la succession des tableaux et la construction des montages.

1.5 Les tableaux

Le caractère hautement technique des montages en incrustation exige des conditions de tournage très contrôlées. Ainsi, pour les *ÉVIC*, il a été nécessaire de tourner des plans fixes et frontaux, très souvent détachés du cadre. Les séquences en forme de tableaux résultent donc du type de tournage choisi, c'est-à-dire un tournage destiné à la production d'« effets spéciaux ».

Les plans enchâssés dans l'espace de la représentation sont nommés tableaux. Ici, un monde pittoresque est clairement délimité, découpé, isolé de son contexte et enchâssé, comme une peinture. En qualifiant les tableaux de la sorte, on peut ajouter à la référence picturale une connotation théâtrale. Les musiciens ont une présence dont la solennité nous rappelle le concert. Chaque tableau est un espace de représentation, une sorte de « castelet électronique » où se confondent théâtre et magie, où l'on retrouve l'ancêtre Méliès qui qualifiait ses plans de tableaux. On lui doit les premiers trucages au cinéma, surimpressions, fondus, agrandissements et rétrécissements de personnages, lesquels ne sont pas si éloignés de mes méthodes. Ici, le plan est donc tableau, comme à l'origine du cinéma.

Le concept de tableau se référait moins directement à l'art pictural (à quelques exceptions près) qu'au vocabulaire des spectacles de variétés, des revues et des opérettes. L'expression cinématographique naissante se constituait autour de la scène (le mot est pris ici dans son acception d'unité du récit dramatique) traitée sous la forme d'un tableau (une prise de vues d'un seul jet embrassant frontalement la totalité d'un décor peint). Les premiers « studios » spécialement conçus pour le tournage des films reflétaient bien cette disposition obligée¹⁷.

Dans cet espace délimité par le cadre, sans entrées ni sorties, le hors champ n'existe pas. Le tableau est donné comme une construction en soi, un fait. Cette boîte à images, cet espace de représentation, permet de transposer, d'interpréter, de traduire des approches disciplinaires autres, de mettre en lien des savoir-faire, des idées, des pensées.

Par ce processus, je tente de donner une plasticité au son et à la musique, j'essaie de concilier des formes musicales avec des formes vidéographiques avec une approche plasticienne. Ici la vidéo vient donner une forme autre au son et à la musique. La plasticité, cette transformation de la forme, me permet de transposer une logique musicale en logique visuelle. Cette approche plasticienne ne renvoie pas à autre chose que ses propres caractéristiques formelles, ses propriétés perceptuelles, sa matérialité, sa fabrication. C'est une approche qui met l'accent sur les moyens mis en œuvre. Cela permet au contenu qui en jaillit d'être ouvert. Il est au service de la forme, mais peut être interprété aussi de manière plus subjective.

¹⁷ Vincent Pinel, *Le montage, l'espace et le temps du film*, coll. « Les petits cahiers » (Paris : Cahiers du cinéma; CNDP, c2001), 6-7.

1.6 Captation (collecte) : répétition et variations

Je suis une vidéaste du montage. Je tourne pour monter. La captation est destinée à produire des montages. Le tournage est en général assez rigide, mais, en revanche, le montage ne l'est pas du tout. Là, tout est permis, je teste les limites, j'expérimente. En studio, l'éclairage est contrôlé pour découper les figures, les plans sont frontaux, le point de vue est unique, sans trop de mouvements de caméra, et avec à peine quelques valeurs de plans. En général, je place le sujet de manière à ce qu'il ne touche pas les limites du cadre, de sorte que je puisse redimensionner le sujet sans entrave et créer, au montage, une sorte d'espace infini. Ici, le décor est inexistant; seul persiste le sujet : l'instrumentiste et/ou l'instrument. Des prises sont refaites pour arriver à obtenir un plan impeccable et, à partir de ce canevas, je peux monter des variations. Le contexte d'improvisation permet d'ajouter des nuances d'une prise à l'autre, ce qui, au montage, peut produire des agencements cohérents. Le produit de la collecte répétée va donc constituer le matériau de base pour les constructions à venir.

Alors qu'en fiction le tournage suit le scénario, ici, c'est le synopsis qui va servir de guide. C'est le thème, le canevas, l'hypothèse de montage, où sont nommés des gestes et des valeurs de plans. À cette étape, j'ai déjà quelques intuitions, comme des directives, mais il arrive aussi que d'autres idées me viennent en cours de tournage. Cette première écriture détermine aussi un contexte minimal pour le type de captation de l'image et du son exigé par les montages en composite : une idée des valeurs de plans, de la configuration générale des éclairages, des gestes filmés, de l'expressivité de l'exécution.

1.7 Motifs et fragments

C'est à partir d'un fragment, de la singularité visuelle d'un geste ou de la qualité d'un son que se construit le motif qui va engendrer la trame sonore et visuelle de l'ouvrage. Cette matrice à motifs, spatiaux ou temporels, sonores ou visuels, provenant d'une image fixe ou en mouvement, telles une duite ou une maille dans un textile, participe de diverses manières aux ensembles. Le fragment peut, une fois répété et devenu motif, basculer dans l'abstraction, redéfinir la forme finale, marquer la durée avec la décomposition du mouvement et agir de même sur le son.

On peut « voir » la construction du son par les motifs déployés dans les tableaux. Ce que l'on voit et entend n'est autre chose que le résultat du processus en multicouches et non pas de l'addition d'un effet visuel venu d'un générateur d'effets spéciaux ou « *plug-in* ». Tout le montage est fait manuellement, à la manière du travail des artisans.

1.8 Conclusion

C'est dans les relations ténues entre la figuration et l'abstraction, la lenteur du labeur des montages ouvragés et la soi-disant instantanéité des outils numériques, la profondeur et la surface que se jouent ces rencontres. Pour moi, la métaphore vaut pour le monde vu dans sa complétude ou dans sa constitution complexe.

Maintenant que la structure et la construction des *ÉVIC* ont été explicitées, voyons, dans le chapitre qui suit, l'œuvre en lien avec d'autres œuvres, et avec des concepts plus abstraits. Nous allons pouvoir approfondir la pensée qui sous-tend les montages et voir comment ils relèvent du tissage et de la musique.

CHAPITRE II

MUSIQUE + TISSAGE = MONTAGE

Dans ce chapitre nous verrons en quoi et de quelle manière le montage tient du tissage et de la musique. Je détaillerai quelques aspects du travail en établissant des liens avec le travail d'autres artistes : le cinéaste Norman McLaren pour la musique, le compositeur György Ligeti pour le tissage, Andy Warhol pour le montage. Avec McLaren, nous verrons de quelle manière la musique est structurante pour les images en mouvement. Diverses stratégies de construction, de « scénarios » venues de la musique y sont étudiées avec *Hen Hop*, *Canon*, *Synchromie* et *Pas de deux*. Nous observerons aussi comment montage et installation se rythment et se structurent avec des conventions similaires, des codes semblables, dans l'espace et dans la durée avec *Flowers* et *Shadows* d'Andy Warhol. La répétition des fragments et ses rythmes engendrent des motifs comme dans une construction textile. Ce modèle des textiles sera abordé avec les micropolyphonies du compositeur György Ligeti et permettra de jeter un éclairage sur mes intuitions venues des constructions textiles. Enfin, Claude Lévi-Strauss nous permettra de comprendre en quoi le procédé et la démarche s'apparentent à ceux du bricoleur. En cela, nous verrons comment mes arrangements musicaux sont une forme de bricolage.

2.1 La musique comme école

Je suis une vidéaste formée par la musique. J'ai abordé la vidéo en autodidacte, sans aucun cadre théorique. Face à cette lacune, j'ai utilisé les connaissances musicales que j'avais – l'harmonie, le contrepoint, l'analyse musicale, etc. – pour comprendre la structure d'une œuvre temporelle. C'est la musique qui est venue combler mon manque de savoir-faire, et c'est grâce à elle que je me suis bricolé une méthode de montage. Plusieurs de mes vidéos sont teintées par cette culture. Depuis mes premières intuitions venues de mes études pianistiques jusqu'aux montages intra-écran avec des instrumentistes, c'est le désir de rendre le son indissociable des images en mouvement qui a guidé mon parcours artistique.

2.2 Relation entre l'image et le son

Depuis plusieurs années, ma démarche se développe avec l'évolution des procédés techniques en vidéo autour du rôle du son par rapport aux images. Au fil de mes expérimentations, j'ai tenté de donner au son une place aussi fondamentale que celle des images au moment du montage. Cette démarche s'est approfondie jusqu'à rendre le son de la prise de vues inséparable des images et à en faire l'élément déterminant du choix des images. Son et images sont donc considérés sur un pied d'égalité dès la prise de vues et ils sont traités de la même manière. Une coupure dans l'image signifie que le son aussi est coupé. Cette indissociabilité du son en correspondance avec

l'image vidéo s'est affirmée jusqu'au travail avec des musiciens. C'est une pensée qui s'est développée avec la vidéo¹⁸.

Bien que les *Études* mettent en scène les musiciens d'un quatuor à cordes et contiennent des constructions musicales, je n'ai pas cherché explicitement à faire un travail de composition. La musique qui accompagne les tableaux est d'abord le résultat de procédés vidéographiques.

2.3 La problématique du son pour les images en mouvement

Dans le cas d'un travail vidéographique dont les préoccupations formelles amènent les idées, comment accompagner les images en mouvement de la trame sonore la plus appropriée ? Pour arriver à résoudre ce problème de l'accompagnement sonore pour les images en mouvement, j'ai dû, avant de travailler avec des instrumentistes, parvenir à des solutions qui relèvent non pas de la vidéo, mais plus spécifiquement de la musique et du son, depuis l'échantillonnage bruitiste jusqu'à la reprise musicale. Dès lors, les problèmes de la bande sonore ne se posent plus en termes d'accompagnement pour les images, puisque le son et l'image sont indissociables à la source. La correspondance entre les deux est formelle plutôt que narrative¹⁹. Mais avant d'aller plus loin, faisons une parenthèse pour éclaircir cet aspect avec différents exemples où sont mis en relation violons et images en mouvement.

¹⁸ Dès l'apparition des premiers caméscopes numériques, on a eu la possibilité d'avoir, dès la captation, un son de qualité avec des entrées balancées qui équivalait à ce qu'on obtient avec un D.A.T.

¹⁹ La narrativité nous renvoie à un récit, ce qui suppose qu'une histoire est racontée.

2.4 Sur un air de violon

Sur un air folklorique de violon, une poule danse. McLaren nous donne en 1942 *Hen Hop*²⁰, une animation à la fois narrative et graphique. Le violon de la bande sonore structure les images en mouvement. Le violon sert à faire danser les images. À la manière du marionnettiste, le cinéaste crée les mouvements, mais n'est pas visible. Ici, la musique détermine le rythme des images en mouvement.

Dans *Prénom Carmen* (1983)²¹, Jean-Luc Godard montre de manière très habile un quatuor à cordes en répétition, à répétition, jouant au montage avec sa présence par des interruptions brutales ou encore par son positionnement hors champ qui réduit la musique jouée à n'être que la simple bande sonore du film, dans une adéquation qui semble nous rappeler qu'il s'agit de la vérité non pas de l'histoire racontée au grand écran, mais de celle révélée par le cinéma. Nous sommes en présence, dans ce va-et-vient, d'une sorte de clin d'œil à un cinéma narratif où l'émotion est appuyée et amplifiée par les violons.

Sur un air de violon, Steina Vasulka transforme dans *Violin Power* (1970-1978) les images vidéographiques de sa prestation musicale exécutée en direct avec des ondes sonores. Cet exemple²² plus près des préoccupations formelles des *ÉVIC*, qui cherchent à faire voir le son et la musique, est

²⁰ Norman McLaren, *Hen Hop*, 1942, vidéo, 13:22. <https://www.onf.ca/film/hen-hop>

²¹ Jean-Luc Godard, *Prénom Carmen*, scénario et adaptation d'Anne-Marie Miéville (1983; Fox Lorber, 1999), DVD.

²² Gagnon, *Faire comme les musiciens*, op. cit., 146.

pourtant un exemple qui s'en dissocie tout autant puisqu'il y a performance et enregistrement en direct. En outre, les transformations visuelles proviennent d'un « traitement » électronique et non pas du montage.

J'ai découvert avec les *Études* l'extrême expressivité des instruments à cordes. C'est d'ailleurs avec toutes leurs nuances que j'ai mis de l'avant l'exécution des sons enregistrés. Les cordes, ici, ne sont donc pas au service d'une émotion narrée par les violons dont les mélodies appuient l'histoire racontée, mais sont au service d'une sensation. Le violon dans les *Études* réfère donc non pas au pathos des larmes d'une histoire en Cinémascope, mais à une texture sonore qui est traitée pour ce qu'elle est. Sensation plutôt qu'émotion, mais qui n'exclut pas la possibilité de faire naître un sentiment, voire une sorte de narration ou de récit nés de l'expérience subjective. Le mot « sensation », du latin *sensus*, qui signifie « perçu », nous renvoie à la perception. Au montage, c'est cette perception dégagée du moment capté, de la couleur du jeu de l'instrumentiste, qui définit la structure ornementale correspondant au mieux à cette expressivité. C'est à partir de la perception de ce qui se dégage des captations que s'édifient des constructions de motifs divers qui, à force de tissage, créent des arrangements musicaux générant à leur tour des sensations. J'ai pu observer que les motifs sont aux images ce que le glutamate monosodique est aux aliments : un révélateur, un amplificateur, un exhausteur de saveur.

2.5 Bricolages et collages

Le bricolage, nous rappelle Claude Lévi-Strauss, n'est pas un renoncement à la rationalité, c'est une façon de donner une priorité aux données. Les collages ou les rapprochements peuvent paraître arbitraires, mais, pour lui, la matière va se déployer à l'occasion de ce processus de mise au jour de l'intelligibilité sous-jacente qui gouverne ces ensembles, lesquels se dévoilent en classifiant les plans échantillonnés.

La tension entre l'échantillonnage des images recueillies et le résultat espéré à l'origine ajoute à la complexité. Cette méthode de collecte et de rangement, où le projet se dessine au fur et à mesure que se constitue le motif, n'est pas sans rappeler celle du bricoleur, tel que le décrit Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* :

Regardons-le à l'œuvre : excité par son projet, sa première démarche pratique est pourtant rétrospective : il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux; en faire ou en refaire l'inventaire; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor*, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait « signifier », contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser, mais qui ne différera finalement de l'ensemble instrumental que par la disposition interne des parties²³.

Dans le cas des *ÉVIC*, la collecte sélective permet de créer des liens entre les échantillons glanés afin de réunir des familles de plans, classés selon toute information pertinente, leurs qualités formelles, musicales ou

²³ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Paris : Librairie Pion, 1962), 28.

expressives, leur structure graphique, leur sonorité... Les catégories d'échantillons qui émergent après la collecte vont révéler des associations parfois inattendues. *Bourbons*, l'étude n° 2 (Figure 1.3. p. 12), par exemple, est le résultat d'un classement des mêmes gestes musicaux tirés de diverses prises. Il s'agit ici d'un bricolage provoqué. Au lieu de trouver la matière, je la fabrique. Je produis un ensemble d'éléments plus ou moins confus afin d'initier le bricolage. Je crée de la profusion et de la confusion afin d'opérer des classements et, par conséquent, de clarifier mes intuitions de tournage.

Dans ce travail bricolé, la finalité du projet n'est jamais tout à fait claire, elle se découvre en faisant. Dans l'absolu, il n'y a pas de nécessité. Ici, la finalité dans l'élaboration des tissages ne se découvre qu'au fil des expérimentations, des possibilités de ce qu'offre la matière première. Cette attitude va traverser toutes les étapes de production à la recherche de la forme finale (installation, mémoire de création, monobande, concert...).

2.6 Arrangements et bricolages

Pas forcément compositeur, l'arrangeur, aussi orchestrateur²⁴, doit être un peu bricoleur, puisqu'il doit, à sa manière, « faire avec » ce qui est déjà présent. Il va, par exemple, transposer une œuvre pour orchestre en œuvre pour piano ou bien, à l'inverse, adapter une œuvre pour soliste à un

²⁴ Il y a une nuance à apporter entre orchestrateur et arrangeur : l'arrangeur est plus libre quant à la modification de la forme originelle avec laquelle il travaille. L'orchestrateur prend l'information et l'organise dans un médium donné. L'arrangeur, lui, peut donner libre cours à sa créativité en transformant l'information selon le contexte. Prenons, par exemple, l'arrangement d'une chanson en pièce instrumentale. Déjà, il n'y a plus de voix, plus de paroles; bien que la mélodie demeure reconnaissable, il y a transformation. L'arrangeur peut changer l'harmonie, la forme, inventer des parties complémentaires qui n'existent pas dans l'œuvre originale, etc. L'orchestrateur n'a pas cette liberté.

ensemble. On pourrait dire que j'ai bricolé quelques arrangements avec le quatuor. D'une part, j'ai sectionné l'ensemble musical en captant des prestations individuelles de quatre solistes qui, grâce à la magie du montage, jouent avec eux-mêmes dans un plus grand ensemble. D'autre part, en répétant les unités du quatuor, en modifiant les durées ou en décalant les plans superposés de ce quart de quatuor, je crée des ensembles à la manière du bricoleur dont « les créations se ramènent toujours à un arrangement nouveau d'éléments dont la nature n'est pas modifiée²⁵ ». Ces arrangements ne peuvent toutefois être considérés sans se pencher sur les constructions textiles qui sont le tissu qui les constitue.

2.7 Le montage tissage

Les montages inspirés du tissage sont en quelque sorte des interprétations suggérées par les musiques. Par exemple, dans l'*Étude n° 7, Serge* (voir Figure 1.8, p. 13), j'interprète le chromatisme des glissandi avec des diagonales. L'inspiration m'est venue du sergé, l'une des trois armures fondamentales en tissage²⁶.

²⁵ Lévis-Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit., 31.

²⁶ Avec la toile et le satin. Le sergé est une armure utilisée pour le tissage d'étoffes qui présentent de fines côtes obliques.

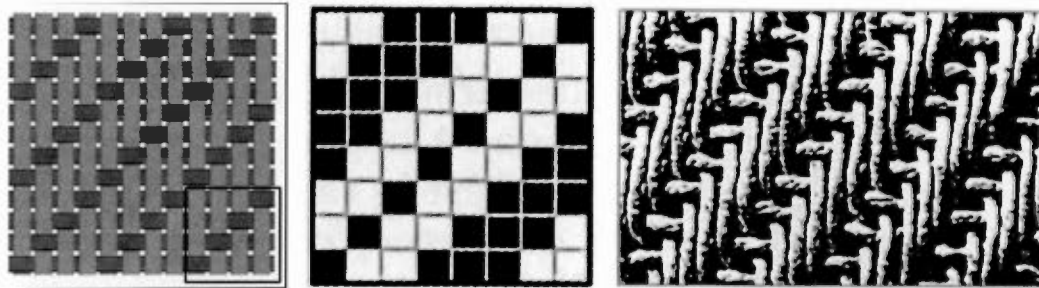


Figure 2.1 – Trois représentations du sergé extraites du livre de Louise Lemieux-Bérubé, *Le tissage créateur* (Montréal : Éditions Saint-Martin, 1998), p. 98, 79 et 116.

L'armure de serge (voir Figure 2.1), qui se caractérise par sa construction en diagonale, a inspiré les montages en lignes obliques des violons en accord avec les propositions musicales des glissandi. Le glissando est en quelque sorte la forme haute définition de la gamme chromatique (plus en escalier). C'est de cette manière que des liens, des analogies formelles se créent à partir de caractéristiques communes à chacun des savoir-faire. Dans cette recherche, tisser signifie créer des liens entre la proposition sonore et un équivalent textile. Le glissando permet de passer d'une note à l'autre par un glissement et c'est en imaginant une ligne continue qui joignait une note à une autre que j'ai pu imaginer une diagonale (voir Figure 2.2, p. 33).

Cette façon d'aborder les montages consiste à transposer en entrelacements les figures et les motifs venus des constructions textiles. La superposition des plans ou la musique produite par le changement des durées des segments vidéo superposés doit susciter un intérêt aussi soutenu que les images. Le mot *composition* ne peut s'appliquer ici, à condition de définir composition comme « faire avec » dans le sens d'accommodement, de compromis, d'agencer, de composer un tout à partir de plusieurs éléments, comme pour le bricoleur. Le mot *arrangement* en conséquence a semblé approprié. Cet

« accord amiable conclu entre deux parties pour régler un problème²⁷ » convient tout à fait pour décrire l'arrangement entre musique et tissages vidéographiques. C'est aussi une adaptation, comme on la définit pour une œuvre strictement musicale, à d'autres instruments, d'autres voix, j'ajouterais à d'autres disciplines.

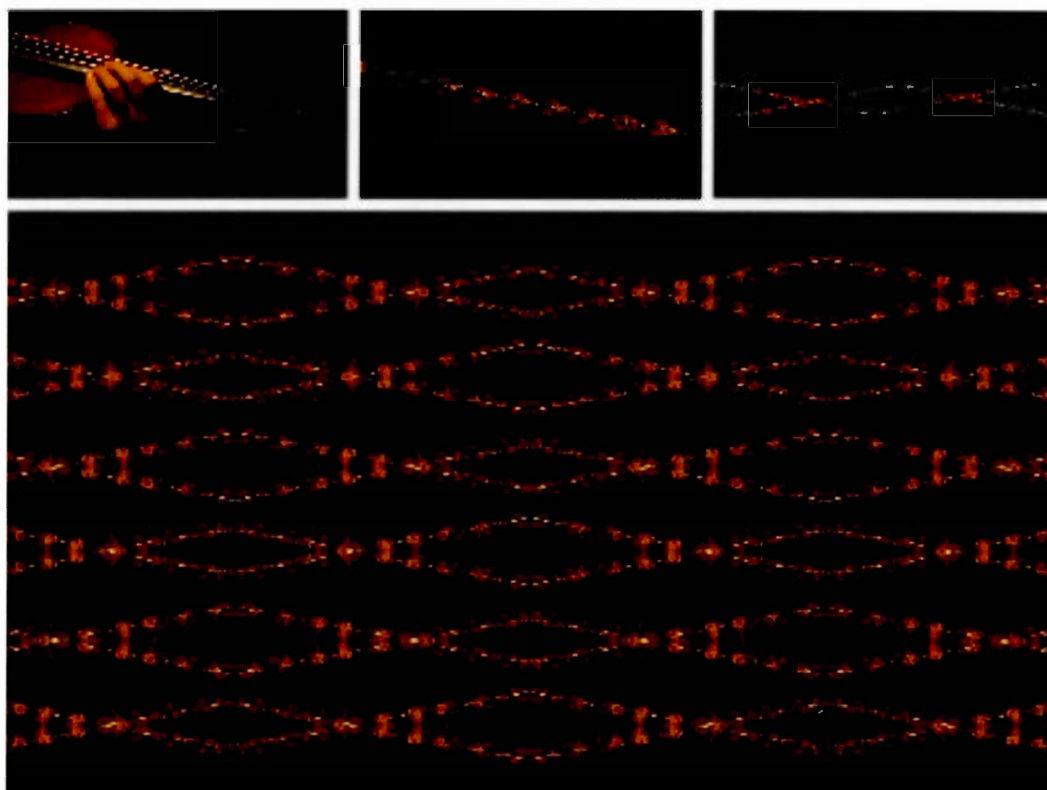


Figure 2.2 – Évolution du fragment vers le motif de l'*Étude n° 7, Serge* (voir Figure 1.8, p. 13). Les glissandos ont inspiré les lignes diagonales qui ondulent avec le mouvement de fléchissement du manche.

²⁷ *Antidote* (Montréal : Druide informatique, 2016), s. v. « arrangement ».

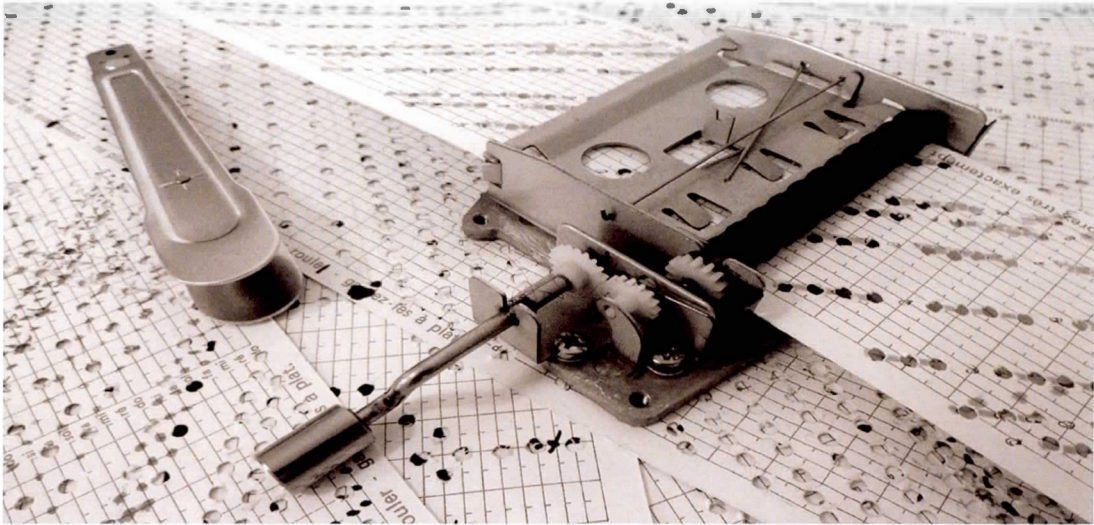


Figure 2.3 – Compoium et cartes perforées (2013). Exercices de correspondance des figures et motifs en musique sur les cartes perforées que je produis pour le compoium. Cet instrument est une « boîte à musique » dont les lamelles de métal sont actionnées par les cartes perforées.

Dans un de mes projets parallèles aux *ÉVIC*, j'ai cherché à comprendre comment des motifs visuels pouvaient se traduire en motifs sonores avec un compoium (voir Figure 2.3). Cet instrument joué avec des cartes perforées permet de réaliser des compositions à l'aide d'un poinçon spécialement conçu. Avec cet instrument, j'ai donc expérimenté diverses figures et motifs pour voir comment la musique y répondrait.

Ce sont les diagonales²⁸ qui m'ont conduite à Ligeti. C'est alors que je faisais ces exercices parallèles qu'un collègue m'a parlé du compositeur. Je ne connaissais alors rien de lui. Mon collègue m'a présenté la pièce *Poème symphonique pour 100 métronomes*. J'ai pensé en visionnant la pièce qu'il y avait dans cette prestation « l'esprit de Fluxus », mais c'est en cherchant plus loin que j'ai découvert l'esprit de Ligeti. En visionnant la version pour piano

²⁸ Inspirées de l'armure serge du tissage jacquard.

mécanique de *Vertige*, l'*Étude pour piano n° 9* où apparaissent des diagonales semblables, j'ai vu un lien entre le travail du compositeur et mon travail en cours (voir Figures 2.1, p. 32; 2.2, p. 33; 2.3, p. 34 et 2.4, p. 36). Les lignes obliques poinçonnées sur le rouleau-partition produisent l'expérience sonore d'une sensation de chute sans fin. C'est par ces liens formels, ici de simples lignes obliques, que j'ai découvert par la suite les études²⁹ pour piano dont la pièce est extraite (voir Figure 2.4, p. 36).

Plus que tout, ce qui m'a interpellée, c'est le vocabulaire du maître décrivant les sonorités et les constructions de ses œuvres, évoquant la toile, les fils, le textile, le tissage, le tissu sonore ou polyphonique, voire le tapis. La forme des études m'a aussi semblé correspondre à ce que j'étais en train de faire dans mes montages. Dans les circonstances, il m'est apparu que le mot *études* deviendrait incontournable pour le titre de mon projet.

Au-delà de l'œuvre et de ses découvertes (*Atmosphère*, *Volumina*, *Continuum*, *Harmonie*), sa position périphérique dans la musique du XXI^e siècle, en marge du sérialisme dominant et des musiques amplifiées, m'a aussi intéressée.

²⁹ Pour chacune des dix-huit études de Ligeti, on distingue un souci formel dans la construction ou une manière toute singulière dans l'exécution ou l'écriture. Chacune est identifiée, en plus du chiffre, par un titre évocateur, ce que j'ai aussi transposé dans le travail en cours.

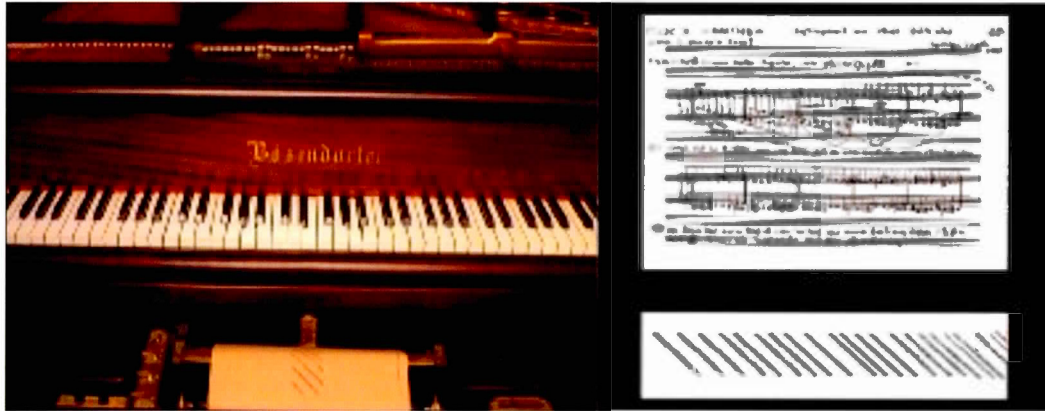


Figure 2.4 – György Ligeti, *Étude pour piano n° 9, Vertige* (1990), version pour piano mécanique. À droite (en haut) : partition de Ligeti, (en bas) : transcription de Jürgen Hocker pour piano mécanique.

Ligeti, qui a écrit deux traités d'harmonie, a posé le geste radical, pour créer ses micropolyphonies, de ne plus recourir au rythme ni à la mélodie³⁰. Il en est venu à produire une forme musicale continue constituée d'une multitude de sons simultanés dont la densité augmente progressivement. Il est étonnant de découvrir à quel point ses compositions micropolyphoniques sont évocatrices de matières et de textures. D'arriver à voir la musique, d'imaginer sa matérialité, amène une nouvelle dimension à ce que peuvent produire les sons. Dans cet espace sonore monolithique, notre écoute se fait attentive aux moindres variations des composantes qui définissent un son : la hauteur, la durée, le timbre, la couleur, l'intensité, l'enveloppe, l'attaque (soutien-extinction), et produisent des sensations de poids, de proximité. Ainsi, à l'écoute de ces « espaces sonores stationnaires », musiques qu'il qualifie de

³⁰ Tout comme McLaren a fait du cinéma sans caméra tout en créant la bande sonore du film à même la pellicule et que Warhol a fait un film en quasi temps réel, au montage presque inexistant, sans scénario, sans mouvements de caméra ni son. À l'inverse de ce dépouillement, on retrouve aussi une abondance chez Ligeti avec *Atmosphères* (1961) et ses dizaines de dizaines de portées superposées, de même que chez McLaren avec *Pas de deux* (1968) et ses multiples plans décalés et superposés et chez Warhol avec *Inner and Outer Space* (1965), la première vidéo qui est aussi une installation vidéo.

« statiques », on peut entendre de manière évocatrice les caractéristiques d'une matière, sa densité, en gros, on pourrait dire, sa texture.

Il s'agit ici de constructions, de liens, de ce que Ligeti qualifie de topologie des nœuds, qui jouent, affirme-t-il, un très grand rôle dans sa pensée. Avec l'usage naïf de ce qui s'apparente dans une forme visuelle correspondant par moments à des *clusters* (plans multicouches), canons (plans décalés), *scordaturas* (proposés par Brook au quatuor), spectres (incrustations), hétérophonies (superpositions de variations), j'ai plongé dans un univers musical qui fait écho en vidéo de manière insoupçonnée.

2.8 Répétition et variation

La répétition, pour Ligeti comme pour Warhol, implique une sorte de statisme, mais qui n'est en fait qu'un semblant de fixité. La répétition n'exclut pas la variation. Autant les figures répétées sérigraphiées fluctuent au gré des encrages, autant les micropolyphonies se modifient au fil du changement des paramètres musicaux. Cette mouvance dans l'expérience de la répétition va permettre de mettre en relief ce qui ne l'est pas : on devient alors disponible à la moindre nuance. Les *Vexations* d'Érik Satie³¹ offrent cette expérience dans la durée, de manière exacerbée, et c'est sans surprise qu'on apprend que

³¹ Cette pièce composée en 1893 est la répétition successive du même motif de trois lignes répété huit cent quarante fois. Le motif se termine comme il commence, à la manière d'une boucle vidéo. En septembre 1963, John Cage organise cette interprétation des *Vexations* exécutée par lui-même, David Tudor, Christian Wolff, Philip Corner, Viola Farber, Robert Wood, MacRae Cook, David Del Tredici, James Tenney, Howard Klein, Joshua Rifkin et John Cale, qui deviendra membre des Velvet Underground, l'un des groupes rock les plus influents à ce jour, qui sera fondé par Warhol quelques années plus tard.



Figure 2.5 – Image extraite de *Canon* (1964) de Norman McLaren. On reconnaît l'usage du fond noir, aussi utilisé dans les *ÉVIC*.

Warhol assiste en septembre 1963 à une interprétation des *Vexations* à l'invitation de son ami John Cage. La pièce de Satie est proche cousine du travail des sérigraphies aux motifs répétés de Warhol. Son pop art partage aussi avec le rock, la musique populaire ou dite de variété, les motifs répétés et leur variations, des ritournelles, des « *riffs*³² »... les « Warhol riffs ». Il répète le thème, *ad nauseam*, et ça accroche comme un *sha-la-la*. C'est incontestablement pop. La répétition est aussi présente de plusieurs manières dans les *ÉVIC*, de même que la variation. Autant avec la trame verticale qu'horizontale, j'ai tenté de ne jamais répéter tout à fait le même plan en intervenant sur la durée ou le format, en rétablissant parfois le décalage pour déjouer les attentes et supprimer le sentiment de confort qui s'installe avec la réitération. McLaren fera une œuvre en trois parties qui

³² Figure rythmique ou refrain.

creuse cette idée de la variation dans la répétition. *Canon*³³ (voir Figure 2.5, p. 38), qu'il a coréalisée avec son complice Grant Munro, illustre avec force ces fluctuations.

À la forme musicale s'ajoute la forme visuelle, qui devient chorégraphique. La troisième partie de *Canon*, un même figurant interagit avec lui-même par la répétition décalée du même plan. Cette répétition va être brisée par l'entrée en scène d'un personnage féminin. La différence est soulignée par les divers registres du même motif musical, le piano devenant clavecin à l'entrée de la protagoniste. Celle-ci vient s'immiscer dans la récurrence apparemment immuable de la répétition comme pour nous prévenir que rien n'est jamais pareil. Dans la finale, McLaren va utiliser tous les moyens du montage pour briser de manière encore plus appuyée la répétition du plan (durée, rétroactivité, redisposition, inversion, ajout de micro-éléments visuels [papillon] ou sonores [miaulements]) et nous signifier ces variations. Le fond noir utilisé pour cette œuvre rappelle celui des *ÉVIC*.

³³ Norman McLaren, *Canon*, 1964, vidéo, 9:25. <https://www.onf.ca/film/canon>

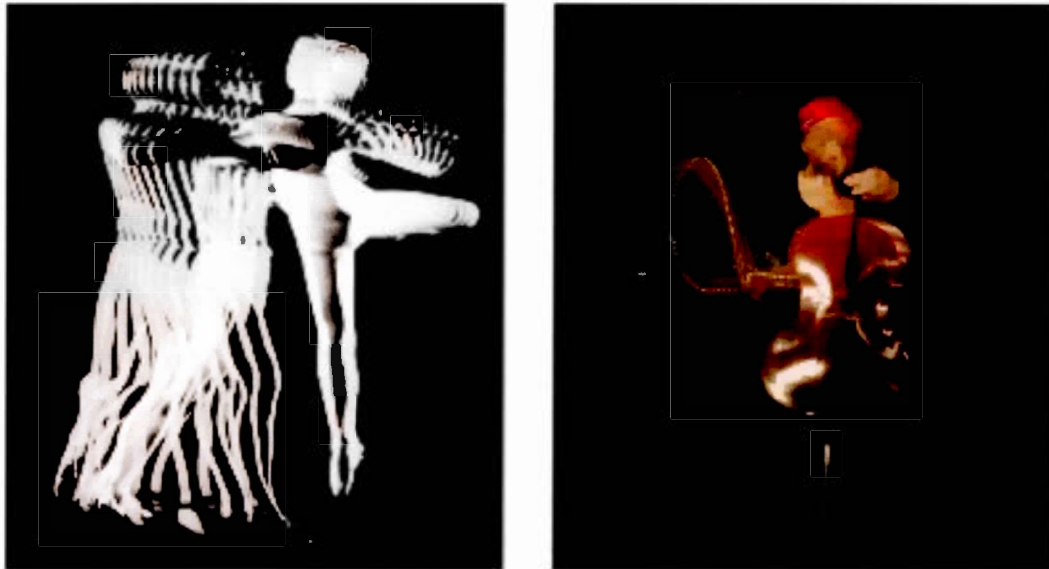


Figure 2.6 (à gauche) – Norman McLaren, *Pas de deux* (1968), ONF

Figure 2.7 (à droite) – Image extraite des variations avant la sélection finale de l'*Étude n° 4, Futur antérieur*

Les variations dans la répétition sont amenées de manière signifiante dans une autre œuvre de McLaren : *Pas de deux* (1968)³⁴. Ce film, plus connu que le précédent, présente des similitudes dans les superpositions décalées des mouvements avec l'*Étude n° 4, Futur antérieur* (voir Figure 1.5, p. 12). Bien qu'ils soient faits avec des techniques différentes en postproduction, la manière de tourner, assez semblable (voir Figures 2.6 et 2.7) va permettre le découpage des formes incrustées en luminance. Aussi, l'effet participe aux scénarios respectifs de manières distinctes. Dans le cas de *Futur antérieur*, l'intention est de présenter le passé et le présent en même temps, alors qu'avec *Pas de deux* l'effet des décalages accentue certains moments

³⁴ Norman McLaren, *Pas de deux*, 1968. vidéo, 13:22. https://www.onf.ca/film/pas_de_deux

chorégraphiques pour en souligner l'intention dramatique. Pour ma part, j'ai choisi de présenter, en simultané, toutes les prises de la captation.

Découpés par une lumière latérale, les contours des danseurs tracent des traînées décalées de silhouettes de corps en mouvement qui se détachent du fond noir. La chorégraphie présente un scénario de rencontres avec les formes dansées du motif des corps. Diverses valeurs de plans des danseurs dédoublés, superposés et déphasés évoluent en solo puis en simultané. Les apparitions et disparitions, les jeux de symétrie et de miroir, le changement de la durée des plans démultipliés, les arrêts sur image lors des superpositions viennent ajouter des moments chorégraphiques redevables cette fois au montage. Dans un élan qui va du mouvement à la fixité, la danseuse vient épouser en boucle sa propre forme qu'elle laisse au passage. Aux deux tiers du métrage apparaît un danseur observant celle qui s'exécute cette fois en miroir avec elle-même. Elle va venir et partir comme pour marquer une hésitation devant l'homme qui tournoie dans la danse jusqu'à la rencontre des deux figures simples des danseurs qui se touchent. À partir de là, nous entrons dans un univers de motifs. On remarque que les figures superposées sont de moins en moins décalées et qu'elles semblent aussi s'accroître en nombre jusqu'à devenir de plus en plus abstraites. La finale nous ramène à la figure humaine avec des plans plus rapprochés. Cette œuvre chorégraphique semble aussi évoluer comme une pièce de musique qui fait bouger les danseurs animés dans le film. On pourrait dire que le scénario du film et de la chorégraphie viennent en quelque sorte de la musique. Dans le cas des *ÉVIC*, le désir de voir en même temps le passé et le présent a motivé le processus du montage intra-écran. Aussi, toutes les prises travaillées de la sorte ont été réunies dans les montages inter-écrans. Dans les deux cas, les variations contribuent à souligner un aspect différent :

le hasard, le temps et la durée pour la violoncelliste, et l'expression de l'attirance pour les danseurs.

2.9 Musique et vidéo

Il existe des liens très étroits entre la musique et le montage cinématographique, déjà parce qu'ils évoluent tous les deux dans la durée, mais aussi parce qu'on ne peut les concevoir sans rythme ou musicalité. Musique et vidéo se scénarisent en structurant dans la durée des instants successifs. Comme autodidacte de la vidéo, j'ai appliqué des notions acquises en musique qui participent de la même linéarité. Pour moi, un montage documentaire peut comporter expositions, thèmes, cadences, motifs, modulations, développements, réexpositions. Ce vocabulaire est utilisé dans diverses formes musicales et peut se transposer au montage³⁵. Cet aspect n'est pas sans rappeler la démarche de Norman McLaren qui s'inspire aussi de formes musicales traditionnelles:

[...] je me sers d'un scénario, puisque tout film auquel la musique donne le ton et dont elle constitue la trame s'appuie sur un scénario, un scénario musical. [...] J'ai constaté que les formes de la musique traditionnelle méritaient que l'on s'y attarde. « A Phantasy », « Caprice en couleurs » et « Sphères » sont conçus suivant la forme ABA d'une sonate (« A Phantasy » – moderato, allegro, moderato); [...] « Sphères » – poco andante, allegro, poco andante), alors que « Short and Suite » emprunte la forme ABCBDB du rondo, etc.³⁶

³⁵ Surtout pour architecturer le développement de la forme, particulièrement en montage documentaire.

³⁶ Norman McLaren, cité dans Donald McWilliams (compilation et rédaction), *Norman McLaren, le génie créateur* (Montréal : Office national du film du Canada, 1993), 23.

Pour le cinéaste, le film est le médium de prédilection qui va lui permettre d'exprimer l'esprit de la musique. Dans cet exemple, on peut constater à quel point la musique est structurante pour ses films. Il se réfère à des formes musicales comme modèles de construction dans la durée. Il ira jusqu'à générer des musiques à même la pellicule, à faire voir la graphie du son entendu directement³⁷. Il qualifie de « son d'animation » cette forme de son visible sur la pellicule obtenue au moyen de dessins ou de gravure sur la bande sonore du film ou de l'impression photographique sur celle-ci de motifs tracés sur des plaquettes. Les images de *Synchromie* (1971)³⁸ nous montrent la représentation du son telle qu'elle apparaît sur la pellicule. Les images animées sont la reproduction des motifs de la bande-son que McLaren a transformés en leur donnant des couleurs et en les démultipliant. Ces compositions graphiques et la palette de couleurs me rappellent le travail de certaines œuvres du mouvement pictural québécois des « plasticiens » avec ses formes géométriques aux découpes rigoureuses et ses aplats de couleur.

2.10 Montage et installation

J'ai visité l'exposition *Warhol Unlimited* au Musée d'art moderne de la ville de Paris à l'hiver 2015, et l'expérience de la déambulation qu'offre l'espace d'exposition avec son mur courbe m'a permis d'apprécier la série *Shadows* (1978) dans l'espace et la durée (voir Figure 2.8 p. 45). Les images fixes et

³⁷ Pour plus de détails sur la fabrication du son animé, se référer à l'ouvrage de Bastiancich à partir de la page 158 : « Notes sur la musique synthétique », suivi de « *Quelques notes sur le son animé utilisé dans les films : Now Is the time, A Phantasy, Voisins et Two Bagatelles* ». (Alfio Bastiancich, *Norman McLaren précurseur des nouvelles images* [Paris : Dreamland éditeur, 1997], 158-168)

³⁸ Norman McLaren, *Synchromie*, 1971, vidéo, 7:00. <https://www.onf.ca/film/synchromie>

planes de Warhol n'excluent pas le mouvement et la mise en relief. De près, elles se distinguent des fonds monochromes sur lesquels l'ombre positive est sérigraphiée et dont l'empâtement évoque une gestuelle expressionniste. D'un peu plus loin, on se sent amené dans un trajet du corps, de l'œil et de l'esprit. Les ombres sérigraphiées des cent deux toiles de quatre pieds sur six pieds se déploient les unes collées aux autres comme des plans dans une séquence, déployés sur une ligne de temps. Les deux motifs abstraits avec des variations de dix-sept teintes sont répétés, et la séquence offre des variations agissant sur nos perceptions et nous faisant appréhender des sous-ensembles rythmés par des temps forts. Cette construction pour moi est de l'ordre de la musique et du montage. Ici, chaque tableau est un fragment de l'œuvre de nature installative fonctionnant de manière linéaire et horizontale comme des notes rythmées sur une portée dans un ensemble harmonique et/ou contrapuntique, de manière verticale ou d'un point de vue fixe, le tout se donnant à voir en simultané. L'installation agit sur les deux aspects par sa linéarité, mais aussi par les regroupements que viennent créer des ensembles avec les couleurs et les teintes.

Dans les premières expositions des « Fleurs » (1964-1965) la comparaison avec un papier peint est inévitable et certains collectionneurs envisagent d'en tapisser leurs murs. Warhol décrit lui-même cette série « comme une seule grande peinture coupée en petits morceaux », soulignant le caractère fragmentaire de l'ensemble. La prolifération des peintures et la nature décorative du motif lui fournissent l'occasion d'expérimenter avec les modes d'accrochage : arrangements en grilles plus ou moins serrées qui saturent l'espace, rotations arbitraires des carrés, placement de grands formats près du sol et frises de « mini fleurs » en hauteur³⁹.

³⁹ Musée d'art moderne de la ville de Paris, « Parcours de l'exposition », dans *Warhol Unlimited*, Dossier de presse (Paris : le Musée, 2015), 8.



Figure 2.8 – Andy Warhol, *Shadows* (1978). Vue de l'exposition *Warhol Unlimited*, présentée du 2 octobre 2015 au 7 février 2016 au Musée d'art moderne de la ville de Paris. (Photo : Nathalie Bujold)

Les tableaux ne sont jamais présentés comme des pièces en soi, mais plutôt comme un espace tapissé de formats extrêmement variés dont les associations entre les toiles ont le même effet qu'en montage. Que les images soient dans une linéarité temporelle ou dans une matérialité fixe, elles ont le même effet Kouletchov. Les associations d'images dans une installation comme en montage sont marquées par leur interaction et leur contexte comme dans le cas d'un des trois scénarios du triptyque des *ÉVIC*.

Les portraits que Warhol a réalisés au fil des ans sont toujours de même dimension de manière à ce qu'ils puissent éventuellement être réunis comme les motifs formant une sorte de tapisserie. Comme pour les *ÉVIC* et ses montages intra- ou inter-écran(s), une figure peut être répétée à l'intérieur d'un même cadre ou tableau et/ou se répéter dans l'espace d'exposition.

Cette manière d'associer les unités dans des systèmes de classement révélant le modèle qui les constitue est, pour moi, une sorte de matérialisation d'une méthode d'appréhension du réel qui n'est pas si éloignée de la pensée sauvage. « La pensée sauvage bricole avec des structures parce que le réel lui est donné seulement de façon partielle, comme une occasion à partir de laquelle elle peut commencer son travail infini de classification⁴⁰. » Afin d'ordonner les éléments glanés intuitivement, un déplacement de notions dégagées par la sensibilité à des notions plus abstraites s'opère. Cette pensée à l'état sauvage correspond, pour moi, à l'esprit qui anime ma démarche, dont l'enjeu de la complexité est incarné par le tissage-montage, liant musique et vidéo.

⁴⁰ Frédéric Keck, « Remarques sur la notion de bricolage chez Claude Lévi-Strauss », dans *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, sous la direction de Florence Odin et Christian Thuderoz (Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010), 53.

CONCLUSION

Depuis les premiers échanges avec le compositeur Taylor Brook en 2010 jusqu'aux premiers essais avec le Quatuor Bozzini en 2011, en passant par des idées de montages inspirés de constructions textiles dérivées dans des arrangements musicaux bricolés à partir des montages intra- et inter-écran(s), depuis la présentation de l'installation vidéo, à la Cinémathèque québécoise, à la conclusion du concert au festival Akousma en octobre 2015 jusqu'à ces dernières lignes, j'ai tenté de transformer l'expérience en connaissance.

Dans cet exercice d'explicitation, j'ai cherché à élucider mon travail en termes de construction textile et d'arrangement musical ou de quelque chose entre les deux. J'ai tenté, avec l'écriture, d'étayer des relations complexes, venues d'idées, d'intuitions qui ont évolué dans la pratique, mais qui ne sont pas, de prime abord, intelligibles. Dans cet effort d'objectivation, dans mes recherches pour mieux situer le travail, j'ai découvert des œuvres qui ont permis de jeter un regard mieux éclairé sur mes propres recherches. J'ai pu aussi établir des liens entre Norman McLaren, Andy Warhol et György Ligeti, ce qui ne semblait pas, à première vue, aller de soi.

Cet ouvrage de constructions diverses m'a aussi fait revisiter le chemin parcouru jusqu'à la manière déployée pour les *Études*. Ce regard rétroactif m'a donné l'occasion de distinguer les aspects pertinents des détails moins signifiants qui résonnent jusqu'aux derniers travaux. Aussi, comme

praticienne au long court, pour ne pas embourber ce mémoire, il a fallu omettre de parler des œuvres qui précèdent la manière confirmée ou bien encore de certains travaux périphériques aux *ÉVIC*, des constructions d'images fixes de type papier peint par exemple, ou bien des exercices musicaux et sonores qui m'ont permis de réfléchir à certaines questions avec un recul éclairant.

Lors de mon passage à la maîtrise, j'ai donc tenté de circonscrire une méthode de montage audiovisuel, de tissage vidéographique et d'arrangement musical. Dans cette lignée s'ouvrent des perspectives de travail avec le désir d'éprouver plus à fond cette technique de montage audiovisuel intra- et inter-écran(s) et d'en présenter certains aspects sous une forme matérielle dérivée de l'œuvre écranique. J'entrevois la fabrication de ces ouvrages sous forme de tissages jacquard et de papiers peints photographiques. Aussi, j'aimerais fabriquer des constructions ornementales et musicales vidéographiques plus élaborées dans la durée, en architecturant les formes à l'aide de notions musicales de manière à déployer horizontalement les montages superposés verticalement afin d'en complexifier la forme. Enfin, j'aimerais ajouter la variable du mouvement (de la lumière, de la caméra ou du sujet) et observer comment ce nouveau paramètre pourrait agir sur les compositions complexes d'images et de sons.

ANNEXE A

GÉNÉRIQUE ET LIEN POUR VISIONNEMENT

Études vidéographiques pour instruments à cordes

Bujold, Nathalie (2015). Installation vidéo HD, 5.1 à 3 canaux synchronisés, 2,26 x 68,82 m, 16 min 57 s. Avec le Quatuor Bozzini : Mira Benjamin (violon), Isabelle Bozzini (violoncelle), Stéphanie Bozzini (alto) et Clemens Merkel (violon).

Son :

Taylor Brook et Stéphane Claude

Images :

Nathalie Bujold et Aaron Pollard

Musiques :

Direction : Taylor Brook

Improvisations : Quatuor Bozzini

Échantillonnage : Nathalie Bujold

Montage :

Nathalie Bujold

Nathalie Bujold remercie :

Le Quatuor Bozzini, Taylor Brook, Fabrice Montal ainsi que ses collègues de la Cinémathèque québécoise Alain Gauthier, Anhtu Vu, Sébastien Rioux et Iolande Cadrin-Rossignol, Jean Dubois (EAVM, UQAM), le FIFA, Oboro et Michel Langevin.

© Nathalie Bujold, Montréal 2015

LIEN VIMEO : <https://vimeo.com/120015778>

ANNEXE B

ŒUVRES ANTÉRIEURES EN LIEN AVEC LE TEXTILE



Figure B.1 – *Personne*, extrait de *éMotifs* (2013), impression au jet d'encre, 110 cm x 160 cm. Résidence à l'école primaire Chanoine-Joseph-Théorêt de Verdun organisée par le Centre Turbine. Portrait fabriqué à partir des photos de cent trente-sept personnes. Ce portrait est le résultat de l'assemblage de fragments qui redessinent le visage d'une personne qui n'existe qu'en image. Je cherchais à créer une œuvre inclusive pour les enfants.

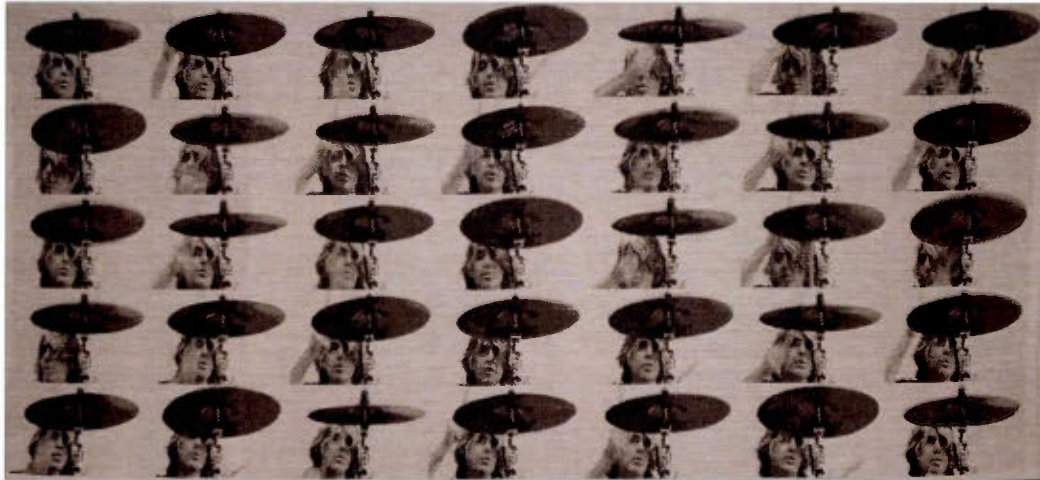


Figure B.2 – *Motif du rythme des cymbales*, tissage jacquard, 141 x 69 cm, images fixes extraites de la vidéo *HIT* (2012). Les motifs sonores et visuels se rencontrent. Ce textile composé de motifs répétés n'est pas sans rappeler certaines œuvres d'Andy Warhol.

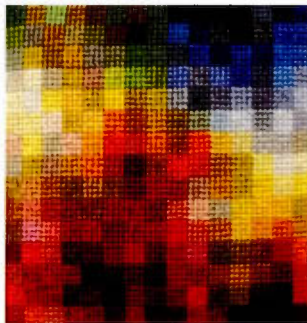


Figure B.3 (à gauche) – *Nuancier* (2004), extrait de *Pixels et petits points*, broderie, fil et toile Aïda, 6,5 x 6 cm.



Figure B.4 (à droite) – *Portrait de Liam* (2004), extrait de *Pixels et petits points*, broderie, fil et toile Aïda, diam. 14 cm. Ici, le labeur de la broderie au petit point est associé à l'instantanéité des images numériques, l'artisanat et le loisir à l'art, et la matérialité des images fixes à la planéité des images en mouvement.



Figure B.5 – *Variation bûcheron* (1998), extrait de *En wing en hein*, acrylique sur tablette de bois, long. 6,7 m. (Photo: M. N. Hutchison). Ensemble de tableaux hard edge qui dessinent la silhouette d'une ville en panoramique. On retrouve dans cet exemple motifs, répétitions et variations, comme dans les Études vidéographiques pour instruments à cordes.



Figure B.6 – *Tartan d'eaux* (1998), Polaroid Spectra, larg. 1,22 m. Œuvre in situ, Symposium des Îles-de-la-Madeleine. (Photo : N. Bujold). Assemblage photographique fait du classement des couleurs des îles. L'œuvre dépeint un portrait pittoresque grâce au motif des attributs du lieu. De loin, on a une impression générale d'une sorte de grande histoire et, de près, avec les détails, de petites histoires se précisent.

ANNEXE C

TEXTE DE PRÉSENTATION DE LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Ce jeu de cordes repose sur des liens, comme un tissage entre des situations, des poses, des objets. L'artiste construit des motifs en partant des éléments physiques et sculpturaux qui forment l'identité des musiciens professionnels, membres d'un quatuor à cordes dont la vie se prolonge pour ainsi dire jusque dans leurs instruments. Le rapport avec l'univers musical n'est toutefois pas ici abordé de façon littérale. Corps de l'instrument. Corps du musicien. Chorégraphiés. La lutherie, l'ergonomie et la posture sont utilisées par la vidéaste comme autant de matériaux constituant des variations qu'elle invente en faisant se conjuguer art médiatique et art du textile, concepteurs du canevas d'un tissage électronique sur création acousmatique.

Tant dans son approche créative que pour le résultat qu'elle nous propose, un aspect notable du travail de Nathalie Bujold serait celui d'être constamment ludique. Ce processus de dialogue joueur avec lequel elle entrecroise et fait interagir les pratiques artistiques en modulant les formes et les détournements de sens apparaît dès sa première création vidéo *Emporium* qu'elle réalise en 1998. D'autres œuvres marquantes pourraient aussi être citées, comme *Le train où vont les choses* (2005), *Jeu vidéo* (2008), *Merci* (2013) et le tout nouveau *Hit* (2014) dans lequel elle explore également l'univers des musiciens, mais en s'amusant, cette fois, avec un batteur de rock métal. Toutes ces créations opèrent un lien d'accroche avec

le spectateur qui se révèle de façon immédiate, dans un formalisme qui n'est jamais abscons, bien au contraire.

Dans *Études vidéographiques pour instruments à cordes*, un véritable travail de composition visuelle est établi par une structure simple qui fait alterner les plans du proche et du lointain, ceux de l'ensemble et du particulier. L'installation ne s'installe pas. Les tableaux sont courts. Se crée un rythme dans la succession de leur apparition et de leur disparition, avec ces gros plans d'archets qui viennent ponctuer la trame, devenue métaphores de l'aiguille à coudre, comme de celle à tricoter. La tisserande nous présente ses variations. C'est à partir de ce canevas, brodé en points et contreponts, qu'elle fasse intervenir ou non la distorsion, que ce soit dans *le* visuel ou *le* sonore, en apposant un son sur lui-même, comme il en va de même pour l'image, en étirant, en multipliant, en juxtaposant.

L'intercession du médium électronique, générateur d'une géométrisation, traduit ici la réalité d'une donnée organique qui n'apparaît pas au départ. Les archets se mutent en organes vibratiles. Les violons filent vers l'alto en évoluant dans des cumuls de nimbes. Les violoncelles deviennent fantômes grinçants. La démultiplication des prises de vues forme des motifs d'entrelacs, comme s'il s'agissait d'un tissage ondulatoire, comme s'il s'agissait de donner vie à la figure même de l'onde sonore.

Fabrice Montal, Cinémathèque québécoise

BIBLIOGRAPHIE

BASTIANCICH, Alfio. *Norman McLaren : précurseur des nouvelles images*. Paris : Dreamland éditeur, 1997.

BECK, Stephen (artiste), et Warner JEPSON (compositeur). *Illuminated Music 2 & 3*. 1973. Vidéo, 20:23. http://www.ubu.com/film/beck_illuminated.html

BECK, Stephen. *Video Weavings (excerpt)*. 1976. Vidéo, 4:08. Mise en ligne le 25 octobre 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=EjX8aCRQ8Ms>

BORT, Françoise, et Valérie DUPONT (dir.). *Texte, texture, textile. Variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*. Coll. « Art archéologie et patrimoine ». Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2013.

BUJOLD, Nathalie. *Pixels et petits points*. Musique de Gerard Leckey. 2004. <https://espritpratique.wordpress.com/installations-2/pixels-et-petits-points/>

BUJOLD, Nathalie. *Le train où vont les choses*. 2005. Vidéo, 2:00. Mise en ligne le 8 juillet 2011. <https://vimeo.com/26181154>

BUJOLD, Nathalie. *HIT*. Jacquards en cours. 2012. <https://espritpratique.wordpress.com/installations-2/hit-jacquard-en-cours/>

BUJOLD, Nathalie. *Textile de cordes*. 2013. Vidéo, 1:20. Mise en ligne le 3 juin 2014. <https://vimeo.com/26181154>

BUJOLD, Nathalie. *Études vidéographiques pour instruments à cordes*. Maquette des trois écrans. 2015. Vidéo, 16:57. Mise en ligne le 18 février 2015. <https://vimeo.com/120015778>

- BUJOLD, Nathalie (réalisation), Taylor BROOK (musique) et le NOUVEL ENSEMBLE MODERNE (interprétation). *Les trains où vont les choses*. 2012. Vidéo, 8:18. Mise en ligne le 4 août 2012. <https://vimeo.com/46935894>
- DE DILLMONT, Thérèse. *L'encyclopédie des ouvrages de dames*. Dornach (Alsace) : Thérèse de Dillmont, s. d.
- DELAPLACE, Joseph. *György Ligeti : un essai d'analyse et d'esthétique musicales*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.
- DUGUET, Anne-Marie, *Déjouer l'image, Créations électroniques et numériques*. Coll. « Critiques d'art ». Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- GAGNON, Jean. *Faire comme les musiciens : le jeu instrumental dans les performances audiovisuelles*. Thèse de doctorat en études et pratiques des arts. Université du Québec à Montréal, 2014.
<http://www.archipel.uqam.ca/6204/>
- GEHA, Katie. « Critics' Picks: Beryl Korot », *Artforum*, septembre 2010.
<http://artforum.com/picks/id=26365>
- György Ligeti*. Réalisé par Michel Follin. 1993. Abacaris Films, La Sept ARTE, Centre Georges Pompidou, Les Productions du Sablier, RTBF (producteurs), 2014, DVD.
- GODARD, Jean-Luc. *Prénom Carmen*. Scénario et adaptation d'Anne-Marie Méville, 1983; Fox Lorber, 1999, DVD.
- HANIN, Serge, et Pierre BEUCHOT. *Archives du XX^{ème} siècle. Claude Lévi-Strauss : 1^{ère} partie*. Office de radiodiffusion télévision française, 59:24. 9 juin 1974. <http://www.ina.fr/video/CPF86632052>
- HILL, Gary. *Sums & Differences*. 1978. Vidéo, 8:26. Mise en ligne le 14 juillet 2009. <https://vimeo.com/5599424>

KECK, Frédéric. « Remarques sur la notion de bricolage chez Claude Lévi-Strauss ». Dans *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*. Sous la direction de Florence Odin et Christian Thuderoz, 53-58. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010.

KOROT, Beryl. *Text and Commentary*. 1976-1977. Vidéo, 3:19. Mise en ligne le 6 mars 2012. <https://vimeo.com/38061220>

LEMIEUX-BÉRUBÉ, Louise. *Le tissage créateur*. Montréal : Éditions Saint-Martin, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Librairie Pion, 1962.

LIGETI, György. *Poème symphonique pour 100 métronomes*. 1963. Vidéo, 8:14. Mise en ligne le 8 avril 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=mUv705xj3U&list=RD-mUv705xj3U#t=23>

LIGETI, György. *Étude pour piano n° 9*. Jürgen Hocker (transposition). s. d. Vidéo, 2:35. Mise en ligne le 17 septembre 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=skVaqb5xXHE>

LIGETI, György. *Étude pour piano n° 14a, Coloana fără sfârșit* (Colonne sans fin). 1993.

MCWILLIAMS, Donald (compilation et rédaction). *Norman McLaren, le génie créateur*. Montréal : Office national du film du Canada, 1993.

MCLAREN, Norman. *Hen Hop*. 1942. Vidéo, 3:40. <https://www.onf.ca/film/hen-hop>

MCLAREN, Norman. *Canon*. 1964. Vidéo, 9:25. <https://www.onf.ca/film/canon>

MCLAREN, Norman. *Pas de deux*. 1968. Vidéo, 13:22. https://www.onf.ca/film/pas_de_deux

MCLAREN, Norman. *Synchromie*. 1971. Vidéo, 7:00. <https://www.onf.ca/film/synchromie>

MICHEL, Pierre. *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*. Paris : Éditions Minerve, 1985.

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. « Parcours de l'exposition ». Dans *Warhol Unlimited*, Dossier de presse. Paris : le Musée, 2015.

PINEL, Vincent. *Le montage, l'espace et le temps du film*. Coll. « Les petits cahiers ». Paris : Cahiers du cinéma; CNDP, 2001.

VASULKA, Steina. *Violin Power*. 1978. Vidéo, 9:53. Mise en ligne le 10 décembre 2011. <https://vimeo.com/33471337>